

Cadernos de Teatro



160

cadernos de teatro é uma edição do teatro tablado

Kathakali, teatro-dança da Índia: Almir Ribeiro

Diderot e a cena teatral: Fátima Saadi

Múltipla escolha: a redação

'Qualidades' amadorísticas: Viola Spolin

Microfones: até quando? Lionel Fischer

Cadernos de Teatro n° 160

janeiro, fevereiro e março de 2000

Conselho Editorial

Maria Clara Machado, Candida Rocha Diaz Bordenave, João Bethencourt,
Jorge Leão Teixeira, Ronald Fucs, Domingos Oliveira, Geraldo Carneiro

Redação e Pesquisa d'O Tablado

Diretor Responsável

João Sérgio Marinho Nunes

Diretor-Executivo

Maria Clara Machado

Diretor-Tesoureiro

Eddy Rezende Nunes

Conselho Executivo

Bernardo Jablonski, Guida Vianna,
Ricardo Kosovski, Dina Moscovici, Lionel Fischer

Projeto Gráfico

eg.design/Evelyn Grumach e Ricardo Hippert

Editoração

eg.design/Fernanda Garcia

Revisor

Mônica Magnani Monte

Secretárias

Silvia Fucs e Vânia V. Borges

Redação

O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795
Rio de Janeiro - 22470-040 - Brasil

*Os textos publicados nos CADERNOS DE TEATRO
só poderão ser representados mediante autorização
da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)
Av. Almirante Barroso, 97, Rio de Janeiro*



Começando o milênio!

Em nosso último editorial do século passado - assim falando, temos a impressão de que viveremos mais 1000 anos -, anunciamos a possibilidade de algumas novidades para este nº 160 dos CADERNOS DE TEATRO, que inaugura nossa produção no presente milênio - novamente a pretensão de eternidade! Pois bem: as ditas novidades se resumirão, de momento, a apenas uma, mas que acreditamos que despertará o interesse de vocês. É a seção *Múltipla Escolha*.

A cada nº escolheremos um ou mais temas, que servirão de base para 10 perguntas. Cada pergunta terá cinco alternativas de resposta e na edição seguinte, não só apontaremos as respostas corretas como falaremos um pouquinho mais sobre cada tópico. Essa proposta tem por objetivo aumentar ainda mais seus conhecimentos na área teatral, sempre de forma leve e divertida.

No mais, este nº 160 traz artigos da maior qualidade, como o que aborda o Kathakali, o teatro-dança clássico indiano, escrito por Almir Ribeiro. Fátima Saadi, que vem se tornando nossa fiel colaboradora, comparece com um ensaio sobre Diderot e sua luta pela conquista de um novo espaço para a representação. Na coluna *Personalidades*, celebridades como Eduardo De Fillippo, Charles Dullin, Marguerite Duras e Friedrich Dürrenmatt, entre outras, sendo o Texto para Estudo um hilariante monólogo extraído de *O Aprendiz de Feiticeiro*, de Maria Clara Machado.

E ainda: do livro *Improvisação para o Teatro*, dicas fundamentais para o ator iniciante (Viola Spolin); impressões sobre o recente workshop dado por Gerald Thomas na CAL (Daniel Schenker Wajnberg); um artigo de nossa autoria questionando o indiscriminado uso de microfones no teatro; e finalmente, a excelente comédia *Encontro com um Estranho*, da norte-americana Cherie Vogestein, e um esquete por nós assinado, *Ciúme*, aqui inserido por sugestão de nosso editor, Bernardo Jablonski.

Para todos nós, um ótimo nº 160!

Lionel Fischer

EDITORIAL

Kathakali, teatro-dança na Índia 3

Diderot e a cena teatral 12

Personalidades 18

Múltipla Escolha 21

“Qualidades” amadorísticas 23

Gerald Thomas, diretor dedicado ao ator 26

Microfones: até quando? 28

Texto para estudo 30

Encontro com um estranho 31

Ciúme 39

Textos à disposição 42

Kathakali

A arte do ator-guerreiro-bailarino-sacerdote

Almir Ribeiro



Eugênio Facelli

Aglaia Azevedo em *Viagem a Jericó*

Quando ouvires o
chamado do Oriente,
já não ouvirás mais nada.
(Kipling)

Segundo a mitologia, o estado de Kerala, no sudoeste da Índia, foi criado por Parasurama, a sexta encarnação do deus Vishnu, guerreiro de espírito extremamente belicoso que teria vindo à terra para proteger a supremacia espiritual e social da casta dos brâmanes. Após aterrorizar seus inimigos em inúmeras guerras, Parasurama foi, finalmente, convencido a por um fim em sua trajetória sangrenta. Como um gesto simbólico, atirou solenemente seu machado no mar. A arma caiu ao sul da Índia e esse poderoso golpe fez emergir das águas uma faixa de terra, a qual Parasurama batizou de Malabar. Para povoar esta terra, ele trouxe várias famílias brâmanes do norte da Índia, que se estabeleceram e formaram uma sociedade particularmente cativa do gosto pelos rituais.

Após a independência da Índia, em 1947, o território do Malabar recebeu o nome de Kerala. Apesar da forte influência do marxismo (em 1957, o primeiro governo marxista eleito democraticamente do mundo, assumiu o poder no estado) e da filosofia materialista, a vida cotidiana em Kerala está intimamente associada ao culto de deuses. Kerala é a terra dos templos. Sua estreita área territorial abriga mais de dois mil templos em atividade e outros muitos inativos.

Paraíso

O Malabar foi durante séculos o paraíso das especiarias, o ouro negro, atraindo comerciantes de todo mundo: gregos, chineses, africanos e, mais tarde, portugueses, holandeses e ingleses. O intenso comércio com diferentes culturas, a forte religiosidade e o gosto por grandes rituais religiosos, com a presença constante de elementos dramáticos, formaram os ingredientes necessários para o desenvolvimento da mais espetacular forma de Teatro da Índia: o Kathakali.

O Kathakali é um estilo masculino de teatro-dança clássico da Índia, e existe, exatamente como se conhece hoje, há pelo menos 400 anos. Suas raízes são encontradas em rituais ancestrais que remontam à época de Cristo. Realizado sempre em templos hindus, o Kathakali enfrentou um período de decadência durante o século XIX, sob o domínio inglês. Revitalizado no início deste século, reencontrou sua pujança após a independência do país com a criação, no vilarejo de Cheruthuruthy, Kerala, da primeira escola governamental para o ensino das artes, a Kerala Kalamandalam Government School. Kalamandalam significa *Academia de Artes* e, de fato, ela não se resume a ser uma escola de Kathakali, como várias que existem em Kerala, mas é um centro de estudo de todas as formas de dança - clássicas, folclóricas e rituais de todo o sul da Índia.

Ritual

Na Índia acredita-se que todo palco seja um local sagrado escolhido pelos deuses, onde a eterna luta entre o bem e o mal deve se repetir para sempre. O Kathakali, sendo uma arte essencialmente hindu, é conduzido como um ritual e tudo que é relacionado a ele é investido de um significado religioso. O ator Kathakali sabe que precisa estar pronto para fazer juz, em cena, à poderosa força que transitará por ele, a serviço dos deuses, em busca de revelação: um ator-sacerdote.

Não existe em nenhuma língua ou dialeto indiano uma tradução para Teatro ou Dança. A palavra *natya* engloba essas duas idéias indissociáveis. Através dessa curiosidade lingüística, se percebe o que na prática é uma realidade: na Índia, Teatro e Dança estão amorosamente unidos em uma única manifestação: um ator-bailarino.

A formação física destes atores obedecia a antiga tradição de formação guerreira e marcial de Kerala. Os meninos da casta dos guerreiros eram preparados desde tenra idade para as atividades militares. Após anos de treinamento, eram selecionados deste grupo os futuros atores: um ator-guerreiro.

Formação

No Kathakali, o ator é, ao mesmo tempo, bailarino, guerreiro e sacerdote. Sua formação artística busca responder a cada aspecto de sua vida, em relação ao mundo que o cerca. Se o bailarino é aquele que busca o ar, que anseia pelo espaço, pelo etéreo, o ator vai de encontro à terra, que castiga sob seus pés para retirar dela sua energia. Suas mãos buscam o céu e seus pés agarram e excitam a terra. Se a ação do guerreiro é como a do fogo, que destrói enquanto queima, nem bom nem mau, consumindo a si mesmo sem hesitar, o sacerdote se relaciona com a água, com a qual purifica e santifica. Enquanto o fogo guerreiro se move impetuosamente e age buscando cumprir seu papel sem apegos, a água sacerdotal busca a serenidade e, ainda que seja perturbada, sua natureza a guia na direção da paz.

Por isso mesmo, em nenhuma outra forma teatral no mundo, a arte do ator e sua formação técnica encontrou mais complexa e refinada estruturação, onde nada é deixado ao acaso. Ao entrar em cena, os atores obedecem a uma estrutura previamente estabelecida, a partir da qual podem elaborar sua interpretação, atingindo altos níveis de elaboração, onde detalhes e nuances sutis tomam grande importância. Um virtuoso intérprete de uma elaboradíssima partitura cênica.

Quando a cortina sobe, de fato, é tarde demais para começar um trabalho de arte. Exatamente como um texto de uma peça é o mesmo quem quer que seja o ator ou uma partitura musical não varia conforme quem a toque, também não há razão para que uma linguagem cênica deva variar com vista a tirar vantagem da personalidade do ator. É a ação, não o ator, o essencial para a arte dramática.

(Coomaraswamy, *The Mirror of Gesture*)

Energia

O Kathakali, mais que a maioria das outras danças clássicas indianas, tem como idéia básica a composição e o desenvolvimento de uma cadeia muscular “anti-natural” e rigorosamente definida, cuja manutenção exata de suas tensões permita o fluir da energia a ser empregada no ato da performance. O corpo do ator é modelado durante anos para ser hábil o suficiente para manter a alta qualidade de energia durante toda a performance.

No Kathakali, mais do que simples e árduo preparo físico, é necessário uma remodelagem da estrutura corporal do ator: muscular, motora, articular e psicológica. Para isso o Kathakali exige dedicação total e exclusiva dos pretendentes durante os anos de aprendizado. Se tomarmos como exemplo a rotina diária dos alunos da Kalamandalam, veremos que os futuros atores aprendem sob uma disciplina quase militar. O dia começa às 4 da manhã com massagens, exercícios físicos e de olhos, e prossegue ao longo do dia com treinamentos de passos e sequências coreográficas, para terminar somente à noite com a memorização dos textos tradicionais e prática de ritmos.

As intermináveis e imprescindíveis repetições, associadas à severidade com que são punidos os erros, tam-

bém moldam a férrea disciplina mental e concentração dos atores. Logicamente, os estudantes costumam dormir cedo, para recomeçar às 4 da manhã do dia seguinte. As pausas são quinzenais, pois, obviamente, os hindus não tem razão para guardar o domingo. Todo este processo, que dura muitos anos, é rigorosamente supervisionado pelo guru, que constantemente avalia e determina os próximos passos do processo.

Não é uma pequena vantagem se ter cem espadas suspensas sobre a cabeça; assim é que se aprende a dançar, assim é como se consegue a liberdade de movimentos. (Nietzsche)

O GURU

A sílaba “gu” significa sombra

A sílaba “ru” aquele que dispersa

Pelo seu poder de dispersar a escuridão

O guru é assim chamado.

(Advayataraka Upanishad)

Ambigüidade

Agandanadam, um velho sábio hindu que passava seus dias no pequeno templo de Kuttyapuram, às margens do Rio Bharatapuram, no coração de Kerala, dizia que, sendo o Kathakali uma dança sagrada e ritual para os hindus, ela se tornava uma ambigüidade por demais complexa para os ocidentais. Sua concretização não se torna um produto comercial. Dizia: “O Ocidente não entende uma arte espiritual. É um povo adiantado materialmente, mas muito atrasado espiritualmente. O Teatro é uma manifestação da alma e por isso requer devoção e fervor, pois é necessário sempre mergulhar profundamente nas coisas às quais nos dedicamos. O Ocidente nos pede minerais, água, gases. Mas devemos

escavar em busca do petróleo. Porque gases, minerais, água, devem ser simplesmente a consequência dessa busca. É sempre na intenção do petróleo que devemos escavar o que almejamos”.

Nunca soube avaliar com precisão o quanto de exagero existe nesta colocação, ou mesmo se havia algum. Mas com certeza ela carrega algumas verdades. Agandanadam afirmava ainda que se deve aprender a aprender: “Se eu decidisse doar um milhão de rúpias a alguém, em notas de uma rúpia, eu precisaria de um milhão de notas. Mas se eu preferisse doar essa mesma quantia em ouro, bastaria um pequeno pedaço e ele teria o mesmo milhão”. É preciso ser um aluno de ouro.

O amor pela fábula é uma característica do espírito oriental. Os orientais amam a síntese e nós reverenciamos a análise. Nosso mestre de Kathakali na Índia, Nanda Kumaran, também costumava responder com fábulas ou lendas a perguntas, por vezes, banais.

Tradição

Segundo a tradição, os atores de Kathakali começam seus estudos por volta dos oito anos, sob a orientação severa de um guru. Seus estudos podem se prolongar por até vinte anos. Ao final, recém-profissionalizados, são considerados atores iniciantes. A pujança de sua arte é alcançada por volta dos 50 ou 60 anos. O sistema de aprendizado através dos gurus faz parte da cultura de quase todos os povos orientais há milênios, e na Índia repousa na consciência popular como o método perfeito de aprendizagem. A Índia reverencia seus mestres, grandes depositários do conhecimento tradicional, através dos quais, segundo a tradição, se obtém o real esclarecimento. Em Kerala, à essa íntima relação entre professor e aluno é dado o nome de *Gurukulam*.

O sistema *Gurukulam* entrou em declínio há apenas algumas décadas, mas ainda é encontrado em alguns pontos da cultura indiana. Segundo a tradição, o mestre, antes de aceitar um aluno, recolhia o pequeno pretenente em sua casa pelo tempo que achasse necessário. Nesse período, ele quase não recebia aulas, apenas executava pequenas tarefas para seu mestre, inclusive domésticas. O mestre assim o avaliava e, se fosse aceito, continuava a servi-lo em todo e qualquer serviço. Em troca obteria, gradualmente, o conhecimento almejado. Esse processo podia levar de 15 a 25 anos, ou até mais. Ao professor cabia decidir o momento exato para o fim do ensinamento. E, ao final, o aluno se tornava o “portador” do conhecimento que antes era de seu mestre, passando a ter a missão de perpetuar a “alma” do guru. Por isso recebia o direito e a honra de adicionar o nome de seu professor ao seu próprio nome.

A alma somente pode receber impulsos partidos de uma outra alma. Podemos estudar em livros por toda a vida, podemos nos tornar intelectuais, mas no fim vamos perceber que não desenvolvemos nossa espiritualidade. Não é verdade que uma grande quantidade de desenvolvimento intelectual sempre ande de mãos dadas com um proporcional desenvolvimento espiritual. Para agilizar o espírito, o impulso precisa vir de uma outra alma. A pessoa de cuja alma parte esse impulso é chamada 'Guru'.

(Swami Vivekananda)

Preparo

Na transmissão da tradição no Kathakali, o sistema *Gurukulam* era apenas um dos aspectos. O preparo de um ator para o Kathakali obedecia a antigas tradições guerreiras reservadas aos filhos de famílias *Kshatrias*, a

casta dos guerreiros. Até dois séculos atrás, os garotos *Kshatrias* eram criados separadamente e introduzidos desde muito cedo às artes da guerra, baseando seu treinamento físico na tradicional arte marcial de Kerala, o Kalaripayattu. Esses pequenos guerreiros viviam em conjunto sob a custódia das mulheres da família, e tinham aulas em uma sala, *Kalari*, anexa à casa onde moravam. Mestres em Kalaripayattu os guiavam nessa técnica marcial, preparando-os para as constantes guerras. Quando escolhidos para serem iniciados nas artes cênicas, eram separados em outro grupo, onde se especializavam como atores.

No entanto, era comum que, após alguns anos, os alunos mais adiantados do grupo de futuros atores se submetessem ao *Gurukulam*, buscando um aprimoramento técnico junto a um mestre renomado. Assim, aspectos das duas tradições se complementavam: a tradição das *kalaris*, de formação de guerreiros, com sua árdua formação física e disciplinada e o sistema *Gurukulam*, com sua devoção integral (física e espiritual) ao guru inspirada nos mais caros princípios éticos e religiosos hindus.

Foi a misericórdia de meu mestre que me fez conhecer o desconhecido. Dele aprendi a andar sem pés, a ver sem olhos, a escutar sem ouvidos, a beber sem boca e a voar sem asas.
(Kabir)

Código

O Kathakali, apesar de fazer uso de grandes textos em versos e prosa e de se valer da grande tradição literária do estado de Kerala, não usa a voz para recitar seus textos. O ator Kathakali se utiliza de um código gestual, denominado *mudras*, que abarca todas as palavras conhecidas. Tendo como base 24 posições estáticas

feitas com a mão, como se fossem letras, que, combinadas a passos e movimentos de tronco, braços e rosto dão origem às palavras, esse complexo sistema de comunicação engloba todas as possibilidades idiomáticas e sua estruturação é perfeitamente comparável a um idioma falado. Exemplo disso é o estudo da gramática do Kathakali, que constitui um campo de estudo e pesquisa autônomo. Na verdade, quase todos os aspectos do Kathakali (música, maquiagem, figurinos, dramaturgia, etc.) se desdobram em um universo próprio e independente.

É um paradoxo como uma arte clássica, rigidamente elaborada como o Kathakali e que se vale de uma linguagem gestual hermética para comunicar seus textos, possa ser ao mesmo tempo (e ainda hoje) tão popular. Geralmente, pressupomos que as artes clássicas sejam feitas para uma elite intelectual. E no entanto, ainda que nem todos entendam a linguagem do ator, é difícil encontrar alguém em Kerala que não aprecie o Kathakali.

Controle

O ator Kathakali tem em seu rosto o seu principal meio expressivo. Através de um longo e rígido treinamento muscular, estes atores são capazes de um altíssimo grau de expressividade facial, *esculpindo* com extrema precisão, nuances em seu próprio rosto através de um absoluto controle de minúsculos movimentos em pequenos músculos da face.

A maquiagem do Kathakali está entre as mais complexas do mundo. Junto com o fantástico e majestoso figurino, o Kathakali busca desumanizar a figura do ator, para fazer aflorar as figuras mitológicas que povoam a dramaturgia indiana. O ator é preparado longa e minuciosamente para que, em cena, utilize sua técnica para disponibilizar-se, para ceder lugar em seu

corpo à energia que atuará sobre ele no momento da representação. Devemos pensar nesta energia não como uma coisa esotérica (ainda que fosse possível), mas como um fluxo de energia física concreta que percorre o corpo do ator devido, entre outras coisas, à enorme cadeia de tensões musculares, muitas delas antagônicas. A desumanização e a busca de uma artificialidade absoluta que destrua qualquer imitação da vida cotidiana, mas que a revele do modo mais profundo, e onde a técnica e a habilidade assumam um papel preponderante, nos remete às “super-maionettes” de Craig.

Mitologia

Segundo a mitologia indiana, a arte teatral surgiu como modo de tornar os profundos ensinamentos dos *Vedas* acessíveis a todas as castas. Mas o caráter sacerdotal da performance do ator vai além da função de propagar a sabedoria védica: requer uma identificação mística entre ator e os deuses que deve encarnar. O processo de transformação pelo qual passa o ator, desde sua maquiagem até sua aparição em cena, busca anular a noção de identidade pessoal, abolindo qualquer vestígio de humanidade em sua figura.

O ator Kathakali tem consciência de que é também um sacerdote e deve corresponder, dentro e fora de cena, à essa responsabilidade. Uma curiosidade revela seu papel sacerdotal: uma vez maquiado, as pessoas não se dirigem mais ao ator, mas ao personagem que ele encarna. É comum, antes do início do espetáculo, oferecer dinheiro ao ator que representa Krishna, como se o entregassem ao próprio deus em razão de alguma graça. O ator é reverenciado como se fosse o próprio deus. A comida ou a água tocada em cena pelo ator

que faz Krishna é recebida como se fosse abençoada pelo próprio deus.

Afinidades

É nítido o sentido profundo que aquele evento comporta para todos nele envolvidos. A motivação para a representação, enquanto formalização dramática, parece pertencer aos primórdios do teatro. Suas afinidades com o culto grego a Dionísio são evidentes. A própria divindade Dionísio tem enormes semelhanças com o deus indiano Shiva, conhecido como *Supremo ator e Senhor da dança*.

Como a idéia de desenvolvimento espiritual tem grande importância na Índia devido, entre outros fatores, à teoria do *karma* e das sucessivas reencarnações, o teatro na Índia assume um papel fortemente espiritual na sociedade. Além disso, em uma sociedade onde a principal forma de transmissão cultural é oral, o teatro assume um papel fundamental na perpetuação da tradição hindu. O *Natya Shastra (Tratado Sobre o Teatro)* define o teatro e as artes de um modo geral, como responsáveis não só pela sobrevivência da tradição cultural, mas também pela divulgação e aprofundamento de seus valores morais, éticos, sociais e religiosos.

O *Natya Shastra* diz: “O homem que assiste a apresentações de música ou drama obterá, após a morte, a feliz e meritória estrada em companhia dos sábios brâmanes”. Como se percebe, um espetáculo de teatro clássico na Índia é encarado não só como cerimônia de caráter exotérico, pública, mas também como uma oferenda aos deuses e um meio subjetivo de crescimento espiritual, tanto para quem faz, como para quem o assiste.

Privilégio

Quando os textos religiosos se tornaram privilégio de uns poucos letrados, os deuses apelaram à Indra (rei dos deuses) para que fosse criado um modo de divulgar os quatro livros dos *Vedas*, que pudesse ser visto, ouvido e compreendido por todos, independente de cultura ou casta. Indra incumbiu ao sábio Bharata Muni de criar esse *Quinto Veda*, que popularizasse os ensinamentos tradicionais. O fruto de seu trabalho é o que conhecemos como *Natya Shastra*. Esse livro deveria ser uma espécie de “manual” para esse novo modo de divulgação dos vedas, popular o bastante para ser compreendido por todos. E assim teria nascido o teatro na Índia.

Escrito por volta do século II a.C., o *Natya Shastra* é o mais antigo livro existente sobre artes cênicas. Uma verdadeira enciclopédia teatral, ele especifica todos os aspectos que envolvem uma representação dramática, desde as cores adequadas para a maquiagem, passando pela formação técnica dos atores, tipos de movimentos de cada parte do corpo, até a maneira correta de construção dos teatros, em suas exatas proporções. As indicações ditadas pelo *Natya Shastra* regulam ainda de forma marcante, 2.200 anos depois de escrito, a prática de todas as formas dramáticas na Índia.

É interessante refletir sobre a necessidade que levou esses “atores”, já há dois mil anos atrás, a querer estabelecer claramente o correto procedimento e a natureza do acontecimento sobre o palco.

O sábio Bharata Muni trouxe então à mente todos os Vedas e criou o ‘Natya Veda’, nascido dos quatro primeiros: ‘Eu desenvolvi este Veda intitulado Natya a partir de suas bases históricas. Sua prática deverá conduzir à retidão e

servirá como um guia em todas as atividades humanas das futuras gerações’. (Natyashastra)

Oferenda

Um espetáculo de Kathakali normalmente dura toda a noite e é iniciado por volta das seis da tarde, terminando com a aurora. Geralmente é realizado como uma oferenda ao templo e sua divindade regente, e por isso obedece a uma seqüência ritual de etapas sagradas. As várias cerimônias que preparam a performance tem início pela manhã, com rituais no interior do templo e músicos que percorrem os arredores anunciando o espetáculo.

Quando chega o crepúsculo, uma grande lâmpada a óleo é colocada na parte da frente e central do palco. A chama que acenderá essa lâmpada deve ser trazida daquela que ilumina a sala de maquiagem que, por sua vez, deve ser trazida da que está ao pé da imagem do deus, dentro do templo. É importante que a luz que ilumina o espetáculo seja, simbolicamente, a mesma luz do deus. Os hindus acreditam que o fogo purifica e que a sinceridade da atuação do ator pode ser avaliada através desse fogo que separa o espectador do ator. O fogo, com seu poder destruidor, só permitiria que a *Verdade* o atravessasse. Mas existia uma outra motivação bem menos sagrada, embora muito prática, para a colocação da lâmpada sobre o palco: há não muito tempo atrás, sem o recurso da energia elétrica, ela era a única iluminação para a performance. A lâmpada, com sua luz tremulante, emprestava ao espetáculo um universo de sombras e efeitos, e trazia com força à tona a face sobrenatural e encantatória do Kathakali.

Atualmente, no entanto, as quedas de energia durante os espetáculos não são difíceis de acontecer. Nesses

casos, quando se tem esta sorte (e os organizadores o grande azar), é possível, durante alguns minutos, saborear o Kathakali como era feito no começo do século e atestar seu efeito assombroso.

Tambor

Com o cair da noite, tudo deve estar pronto no palco e a última cerimônia no interior do templo, concluída. O primeiro som a se ouvir sobre o palco deve ser a batida grave do tambor, simbolizando o grande som original, o primeiro do universo. Segundo a lenda, o deus Shiva criou o universo batendo violentamente em seu tambor (uma versão hindu para o *Big Bang*). Essa pequena introdução de música instrumental onde os dois tambores da orquestra dialogam é denominada *Keli* e serve para avisar ao povoado que o espetáculo está prestes a começar, uma vez que as batidas possantes desses tambores podem ser ouvidas a quilômetros de distância.

Após o *Keli*, começam as danças. Uma cortina é trazida e, sustentada por dois homens à frente do palco, parece esconder mais o público do ator, do que o ator do público. O momento em que o ator está atrás da cortina, prestes a iniciar, ainda que parcialmente visto, é de intensa concentração. É quando ele saúda a Deus e roga pelas suas bênçãos.

Cortina

Um dos momentos mais intrigantes do espetáculo é exatamente a primeira dança, chamada *Todhayam*. Com uma duração de 30 minutos, ela é toda realizada atrás da cortina. É uma dança propiciatória e pede a benevolência dos deuses para o espetáculo, sendo eles sua única assistência. Após o *Todhayam*, os ajudantes que mantinham a cortina saem, levando-a consigo. Tem início en-

tão o *Purappadu*, dança introdutória realizada normalmente por Krishna e sua consorte, Radha (ou Rukmini). O *Purappadu* no início do espetáculo tem um caráter simbólico, evocando a união entre Krishna e sua *shakti*, ou energia criadora, representada na forma feminina. No Hinduísmo, a união entre os sexos remete à busca humana de união com o divino. O *Purappadu* reelabora a eterna comunhão dos contrários, que se complementam para gerar tudo o que existe.

Nesse ponto começam as histórias. Geralmente são apresentadas duas ou três peças por noite, cada uma tendo de duas a quatro horas de duração. Retiradas dos grandes épicos, *Mahabharata*, *Ramayana* e *Bhagavad Purana*, elas revelam um universo povoado de deuses, super homens, demônios e animais mitológicos. A programação da noite se encerra com uma peça onde, no final, um demônio é infalivelmente morto de forma terrível, em uma cena de grande impacto. Ao final, Krishna retorna à cena para uma rápida dança de agradecimento aos deuses e à platéia.

Necessidade

Acredito que o pior que se pode fazer quando se entra em contato com uma cultura tão diferente da nossa, como a indiana, é guardar esta informação em um arquivo de coisas curiosas ou excêntricas, restringindo seu alcance sobre nós e neutralizando seu poder de nos fazer refletir. Tenho confiança de que o que nos afasta de qualquer outra cultura (assim como o que afasta um ator oriental de um ator no Brasil, por exemplo) é infinitamente menor do que o que nos aproxima. As elaborações externas de uma forma de dança ou de um ritual é fruto de uma necessidade irresistível e comum a todos os seres humanos. A formalização em si é uma casca tênue

que esconde uma essência poderosa, universal e eterna.

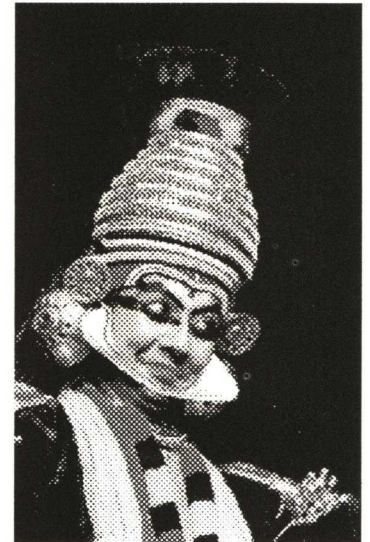
O teatro clássico na Índia surge de uma circunstância maravilhosa e é ao mesmo tempo a razão dessa circunstância. Um teatro com o sentido de suas origens. Buscar as origens de uma manifestação cultural, na verdade, é tarefa para a antropologia. Mas sem dúvida vale a pena pensar em resgatar, para a nossa arte cênica contemporânea, algo da essência, do significado perdido (relembrado sempre com inegável e atávica nostalgia), que ainda se encontra vivo e pulsante nesse teatro das origens, o Kathakali.

Quando se observa atentamente a tremendamente impressionante personificação de deuses, feitas pelos dançarinos de Kathakali do sul da Índia, não há sequer um gesto natural a ser visto. Tudo é bizarro, tanto sub-humano e super humano. Os deuses-dançarinos não andam como pessoas, eles deslizam; eles não parecem pensar com suas cabeças, mas com suas mãos. Mesmo as faces humanas desaparecem atrás das máscaras esmaltadas. Nosso mundo não oferece nada que possa ser comparado a tal grotesca magnificência. Quando se assiste a um desses espetáculos, se é transportado ao mundo de sonhos, porque lá é o único lugar onde se pode conceber algo similar. Não há sombras ou semelhanças de uma realidade original, são mais como "realidades que ainda não foram". Realidades em potencial, as quais podem saltar o limiar da existência.

(Carl G. Jung)

Almir Ribeiro é fundador e diretor do Teatro Mínimo.

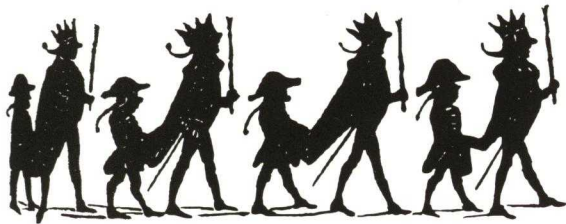
Eugênio Pacelli



Aglia Azevedo
em Kathakali

Diderot e a cena teatral: a conquista do espaço

Fátima Saadi



Não seria despropositado definir a luta de Diderot em favor de um teatro realmente contemporâneo como uma luta pela conquista do espaço e isto tanto do ponto de vista físico quanto simbólico. Considerado na segunda metade do século XVIII a mais pública das diversões (e talvez por isto mesmo), o teatro via-se esmagado pelo peso das convenções que faziam dele um ramo subsidiário da literatura e, do ator, essencialmente um declamador.

Nas três *Conversas* que acompanham *O Filho Natural*, primeira peça de Diderot, publicada anonimamente em 1757, Dorval, protagonista e autor do drama, expõe suas principais idéias sobre a estética teatral através de um longo diálogo travado com o personagem Eu a respeito da montagem do texto a que este acabou de assistir. Quem relata os três encontros é o personagem Eu, enciclopedista que, de volta a Paris, na penumbra de seu gabinete de trabalho, tenta reconstituir as idéias e, sobretudo, o entusiasmo

com que Dorval esgrimia seus argumentos. Para tanto, dedica especial atenção ao cenário, ao tom de voz, às atitudes de seu interlocutor, registrando-os como o faria um autor dramático. E, quanto mais visionárias são as idéias de Dorval, mais intensamente manifestam-se a presença e a força da natureza, a ponto de a terceira conversa não ter podido acontecer no bosque, sob os carvalhos, como as duas outras, porque uma tempestade desabou, obrigando os interlocutores a se refugiarem no jardim de casa.

CELEBRAÇÃO

O Filho Natural foi escrito por Dorval a instâncias de seu pai, o velho Lysimond, para conservar a memória do momento feliz em que, depois de intensos sofrimentos, a família se reconhece e se reúne. Nesta primeira representação, que, como todas as demais, deveria acontecer no mesmo local onde se passaram os fatos, os atores eram os próprios personagens da peça, à exceção de Lysimond, que morreria antes de ver realizado seu sonho. Mais que um espetáculo, tratava-se de uma celebração em que os fiéis eram os próprios oficiantes. Por uma especial deferência de Dorval, o personagem Eu é admitido ao salão, com a condição de que se dissimule num canto e veja sem ser visto, para que não se destrua o caráter íntimo da cerimônia. Os atores, no entanto, tomados pela emoção de reviver sua história e pela dor da ausência de Lysimond, não conseguem concluir o espetáculo. Por isto, Dorval empresta ao personagem Eu o texto da peça que será o tema das *Conversas*.

As primeiras objeções feitas pelo personagem Eu referem-se à coerção que a forma dramática impõe à veracidade dos fatos. A isto, o autor responde que é difícil observar as regras mas que elas têm sua razão de ser. Se a unidade de ação e a de tempo, que dela decorre, favore-

cem a clareza da trama, a unidade de lugar, em geral, colabora para torná-la inverossímil, provocando contrasensos como, por exemplo, conjurações que se forjam na sala do trono do soberano que se quer derrubar e assim por diante. Dorval desejaria ou uma cena ampla o suficiente para que diferentes cenários pudessem coexistir, ou a possibilidade de lançar mão de cenários sucessivos.

INTERESSE

No entanto, o grande interesse da discussão está em contrapor o personagem Eu, espectador *habitué* da Comédie Française, provavelmente educado pelos jesuítas no amor ao teatro clássico (como o próprio Diderot) a Dorval que, tomado pelo entusiasmo do gênio criador, recoloca em questão a prática teatral de sua época. Mais uma vez a questão do espaço cênico aparece como emblemática na discussão a respeito da verossimilhança da obra de arte.

Dorval concentra a trama de *O Filho Natural* no salão da casa de Clairville, seu amigo e discípulo, noivo da jovem Rosalie por quem Dorval também se apaixona. Na cena final, porém, descobre-se que Rosalie é irmã de Dorval por parte de pai. Ela então reata seu noivado com Clairville, com cuja irmã Dorval se casa. É este o final feliz que o velho Lysimond vem abençoar.

Ao utilizar a forma dramática para representar os acontecimentos da crônica familiar, Dorval submete-se às regras clássicas, mas ao ser questionado quanto à veracidade do resultado, ele responde: não é no teatro, mas no salão que minha peça deve ser julgada.¹

CONTESTAÇÃO

O salão significa, para Dorval, não o fato bruto, contraposto à ficção, mas, sobretudo, a contestação da cena petrificada de sua época. E esta contestação dá-se não ape-

nas pela referência à força da vida e da natureza mas também pelo recurso a conceitos que definem outras formas de expressão artística, especialmente a pintura. Ao desejar que o teatro ofereça disposições cênicas tão vivas que a pintura pudesse servir-se delas para suas composições², Dorval elabora a idéia-mestra de sua poética teatral, o tableau: “disposição de personagens em cena tão natural e verdadeira que, reproduzida fielmente por um pintor, agradaria na tela”³. A ênfase no aspecto visual da representação de uma ação sugere que está em curso uma alteração na relação entre os elementos cênicos, até então submetidos à supremacia do texto dramático ao qual o espetáculo preocupava-se em dar voz, mais que em corporificar.

É a conjugação dos fatores textuais e visuais segundo uma nova relação de força que torna impensável a presença de espectadores sentados sobre o palco, como ocorria na Comédie até 1759, quando o Conde de Lauraguais deu aos atores vultosa quantia para que abolissem esta prática. Na medida em que as laterais do palco ficavam tomadas pelo público, a decoração tinha que restringir-se ao telão de fundo pintado em perspectiva, o que obrigava os atores a representarem na boca de cena sob pena de tornarem-se maiores que os monumentos figurados. Constituir a cena como um quadro era, literalmente, um sonho impossível de ser realizado naquele momento. Especialmente se pensarmos que o que mais interessa a Dorval na pintura é a composição do espaço tridimensional.

Ao defrontar-se com a cena tradicional, o espectador tende a abolir as laterais do palco e a realizar com o olhar um movimento que abarca os atores que representam

1. DIDEROT, Denis. *Le Fils Naturel*. Entretiens. Paris: Larousse, 1975. p. 114.

2. *Ibidem*. p. 117.

3. *Ibidem*. p. 116.

no prosccênio e o telão pintado ao fundo, desaparecendo, virtualmente, o espaço que separa estes dois planos.

TRANSIÇÃO

Ao propor que se transponha para a cena o salão de Clairville, Dorval está sugerindo que o espaço figurado pela perspectiva seja rebatido sobre a cena, isto é, que seja criado pela movimentação dos atores e ocupado pela sua contracenação. O que, então, se observa é a transição de uma dramaturgia ambientada em espaços públicos – praças, átrios, pórticos de palácios – para uma dramaturgia que tem como cenário de eleição a sala de estar das casas de família.

A atitude e o gestual dos personagens vão ser englobados por Dorval na noção de pantomima que alarga o conceito vigente de interpretação, estendendo-o, para além do rosto e da voz, ao corpo do ator como um todo: “é ridículo, sobretudo nos momentos de perturbação, quando as paixões são levadas a seu paroxismo e quando a ação torna-se extremamente movimentada, que os atores ponham-se em semi-círculo, equidistantes e em ordem simétrica”.⁴ O personagem Eu questiona Dorval apontando-lhe sempre a insuficiência de suas propostas cênicas em relação à possibilidade de transposição do salão para o teatro, mas Dorval acredita que um teatro transformado transforma necessariamente a visão que se tem do real. O objetivo de Dorval não é propor a transposição literal da realidade, mas a constituição da realidade como objeto de observação e a possibilidade de que os novos modelos estéticos conservem as marcas da multiplicidade do real, ao invés da generalidade que caracterizava os modelos estéticos do classicismo.

É o cálculo da distância possível entre a realidade e a obra de arte o que interessa a Dorval. É uma questão de perspectiva, de ponto de vista sobre o assunto.

UTOPIA

Com o dispositivo peça-conversas, Diderot aplica ao teatro o método experimental, tal como apresentado em *Da Interpretação da Natureza* (1753): empreende a prospecção do que pensa o senso comum a propósito da cena, contrapondo-lhe uma utopia que se delinea entre o salão e a cena, entre o privado e o público, entre a natureza e o verossímil.

Se o diálogo com o personagem Eu confronta Dorval com um espectador ideal, a correspondência entre Diderot e Mme. Riccoboni a respeito de *O Pai de Família*, põe-nos diante de um duelo entre uma atriz e um autor visionário, capaz de sonhar virtualidades dramáticas como o gênero sério, que ocuparia o espaço existente entre a tragédia e a comédia, e hipotetizar suas conseqüências cênicas.

Diderot havia prometido mostrar a Mme. Riccoboni, atriz do Teatro Italiano, o manuscrito de *O Pai de Família* e de seu ensaio *Sobre a Poesia Dramática*. No entanto, não o fez, só lhe comunicando os textos depois de publicados. Portanto, a disposição de Mme. Riccoboni em relação ao que lê não é das mais favoráveis; contudo, para além da mágoa e da zanga, seria possível perceber em suas críticas às inovações propostas a defesa do métier e de sua técnica, que ela considera que Diderot não levou em conta, provavelmente, por desconhecer a prática do ofício.

DIVERGÊNCIAS

As divergências entre o filósofo e a atriz demonstram, mais uma vez, que o espaço cênico e a interpretação são as questões nodais de uma transformação que, naquele momento, operava-se no paradigma estético. Mme. Riccoboni parte da realidade da cena de sua época para justificar as

4. Ibidem. p. 117.



práticas teatrais que Diderot procura pensar criticamente a partir dos grandes modelos cênicos do passado e da realidade espiritual de sua época.

As cartas datam verossimilmente do fim do ano de 1758 e são, portanto, anteriores ao saneamento patrocinado pelo Conde de Lauraguais no palco da Comédie; não é à toa que a primeira censura de Mme. Riccoboni a *O Pai de Família* diz respeito à posição da lareira que Diderot localiza “mais para o fundo, a um lado da sala”⁵. Ela objeta que, como há espectadores nas laterais da cena, a lareira obrigatoriamente deveria ficar “no meio”⁶. Ora, retruca Diderot: *Desculpais o vício de nossa ação teatral pelo vício de nossas salas; não seria preferível reconhecer que nossas salas são ridículas e que enquanto assim forem, enquanto a cena estiver amontoada de espectadores e o cenário for falso, nossa ação teatral será forçosamente ruim? [...] a questão é que não deve haver ninguém em cena e é necessário decorá-la por inteiro.*⁷

PROFUNDIDADE

A segunda objeção diz respeito ao uso da profundidade do palco. A abertura do primeiro ato de *O Pai de Família* passa-se em dois planos: no prosclênio, preocupado, o Pai anda de um lado para o outro. Em torno da lareira, seu cunhado, o personagem malévolo da peça, joga cartas com Cécile, a filha da casa. Germeuil, lê, sentado a um canto e, de quando em vez, lança olhares lânguidos em direção à moça.

Mme. Riccoboni argumenta que só o que se passa em primeiro plano será percebido pelos espectadores. Além disto, personagens sentados produzem cenas frias, desinteressantes, que devem ser evitadas. E Germeuil precisará de tanto tempo para fazer com que o público perceba que está apaixonado por Cecília que a dispersão tomará conta da plateia.

FRATURA

Na verdade, o que Mme. Riccoboni está contestando ao rejeitar o conceito de *tableau* é a fratura que Diderot evidencia entre declamação e interpretação, entre o texto e sua concretização cênica. Se a interpretação e a espacialização características do espetáculo passam a ser compreendidas como algo que transcende o texto dramático, que se instala em seus vazios, que o completa, a posição do texto em relação aos demais elementos do espetáculo começa a mudar: ele já não poderá mais ser visto como origem do espetáculo, superior a ele por sua suposta imaterialidade, por concentrar em si o pensamento que cabe à cena veicular. A concretude da cena não poderá mais ser vista como uma concessão do texto (do logos) aos sentidos, mas como a mais refinada elaboração do que, no teatro, faz sentido.

Diderot acreditava que seria possível despertar no público uma postura contemplativa. Para tanto, desejava apresentar quadros que, a exemplo da pintura, pudessem dispor de todo o repertório de atitudes que um ser humano pode assumir, ao invés de aceitar que os atores se restringissem a meia dúzia de posturas que os tornava pouco mais que manequins.⁸ Para que o público pudesse apreciar devidamente estes *tableaux* era preciso, por um lado, que seu desenho, isto é, sua composição fosse visualmente significativa



5. DIDEROT, Denis. *Le Père de Famille*. In: TRUCHET, Jacques (Org.). *Théâtre du XVIIIe Siècle*. Paris: Gallimard, 1974. p. 62. (Bibliothèque de la Pléiade)

6. As cartas de Diderot e de Mme. Riccoboni figuram em DIDEROT. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1951. p.1183-1296. (Bibliothèque de la Pléiade). Em português, ver a tradução de L. F. Franklin de Matos à qual nos referiremos nas notas relativas à correspondência trocada entre o filósofo e a atriz. Cf. DIDEROT, Denis. *Discurso Sobre a Poesia Dramática*. Trad. L.F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 152-169.

7. DIDEROT, Denis. *Resposta a Mme. Riccoboni*. p. 156-157.

e, por outro, que eles fossem interessantes em relação à trama, clarificando-a, comentando-a ou antecipando seu desenrolar.

Para combater as posturas enrijecidas da interpretação convencional, Diderot imagina, ao menos para os ensaios, “um grande espaço circular ou quadrado, sem prosclênio, flancos ou fundo e em torno do qual vossos juízes seriam colocados como num anfiteatro”.⁹ Seu objetivo é “desorientar” os atores mostrando-lhes o quanto é canhestra sua posição “sempre de pé e sempre voltados para os espectadores”.¹⁰ O ator precisa partilhar da tridimensionalidade da cena, nela mergulhar, o que significa “aproximar-se dos bastidores” e não “representar somente com o rosto, mas com toda a pessoa”.¹¹

IMAGINAÇÃO

Além disto, o ator deve estar totalmente absorvido na cena que representa, como os personagens das pinturas, existindo mesmo quando se cala. O resultado desta concentração do ator em seu trabalho é a construção de uma moldura que lança-o para o interior do palco, desconstruindo o prosclênio como área exclusiva de atuação. Mme. Riccoboni alega que, na altura da segunda coxia, o ator não será ouvido e seu rosto desaparecerá devido à distância em relação à ribalta. Diderot responde que se os atores falarem alto serão ouvidos, e que é preciso que sua interpretação seja tão coesa e intensa que mesmo de longe ela seja vista, entrevista ou adivinhada pela imaginação do público.

O papel do espectador não é absolutamente passivo, mas Diderot dele solicita uma participação peculiar, que não tem como móvel principal a curiosidade pelo desfecho da trama, mas a observação detida da cena como um todo. Para que o espírito do espectador esteja livre

para entregar-se a este tipo de fruição, Diderot sugere que o suspense seja abolido, o que só fará ressaltar a articulação das cenas entre si e uma série de outras particularidades do espetáculo:

*Tão longe estou de pensar, com a maioria dos que escreveram sobre arte dramática, que se deva ocultar do espectador o desenlace, que não julgaria muito acima de minhas forças a tarefa de compor um drama em que o desenlace fosse anunciado desde a primeira cena, e em que eu extraísse precisamente desta circunstância o mais violento interesse. Tudo deve ser claro para o espectador. Confidente de cada personagem, informado do que ocorreu e do que ocorre, em cem por cento dos casos nada melhor do que dizer-lhe claramente aquilo que ocorrerá.*¹²

PLASTICIDADE

A imobilidade dos *tableaux*, a suspensão da ação que acarretam, as minúcias que pretendem pôr em evidência, parecem a Mme. Riccoboni a antítese do teatro, que ela considera um “quadro móvel, cujos detalhes não se tem tempo de examinar”.¹³ No entanto, Diderot acredita que a variedade de ritmos enriquece a experiência teatral e se os detalhes precisam das pausas para serem devidamente apreciados, “as massas impressionantes e

8. « Oh, maldito seja o enfadonho jogo de cena que proíbe levantar a mão a uma certa altura, fixa a distância à qual um braço pode se afastar do corpo e determina que convém se inclinar apenas um quarto de círculo! Então decidistes ser manequins para sempre? A pintura, a boa pintura, os grandes quadros, eis vossos modelos; o interesse e a paixão, vossos amos e guias.

9. *Ibidem.* p. 159

10. *Idem.*

11. p. 158.

12. DIDEROT. *Sobre a Poesia Dramática*. Cap. XI. p. 73-74.



os grupos vigorosos”¹⁴ são essenciais à configuração do texto proferido pelo ator. Ou seja, o aspecto plástico do espetáculo deve manifestar-se de formas diferentes em momentos diferentes, estruturando com o texto relações que não mais se definem pela consonância.

É claro que para perceber tudo isto, o espectador tem que estar atento, tem que penetrar no que vê, tem que dedicar a isto a mesma intuição quase divinatória de que se vale para orientar-se na vida em sociedade, intuição condimentada pelo “arreatamento dos loucos”.¹⁵ Para Diderot, a maior qualidade dos *tableaux* é a tensão que represam e que se manifesta como configuração pictórica do texto no decorrer do espetáculo; dito de outro modo, a síntese visual que os *tableaux* apresentam passa a ser um *modus operandi* possível do texto dramático. Mme. Riccoboni retém dos *tableaux* sua imobilidade. “Um tempo deslocado é um bloco de gelo lançado sobre o espectador”.¹⁶ Não, se este tempo for verdadeiro, retruca Diderot, verdadeiro em relação à cena que se desenrola, isto é, necessário e bem preenchido.

DISTÂNCIA

As propostas de Diderot que procuramos enumerar sugerem-nos a estruturação de um olhar que se esforça por apreender a cena em sua completude, estabelecendo em relação a ela a distância apropriada a esta visão, que deve abarcar tanto os elementos ligados à visibilidade quanto aqueles que se reportam ao texto, funcionando o ritmo em que se alternam pausas e movimentação, texto e *tableaux* como a interseção, como a conjugação entre os conceitos de tempo e espaço cênicos.

Barthes define o teatro como a arte que calcula o lugar olhado das coisas.¹⁷ Diderot talvez tenha sido o primeiro a preocupar-se com o lugar daquele que calcula

este lugar de onde se olha. E também um dos que mais explicitamente preocupou-se com a aparência do teatro. Daí tocar-nos até hoje o caráter visionário de seus escritos que Eisenstein soube tão bem apreender, não só no que diz respeito ao cinema mas à arte de uma forma geral: *O que ele diz vale ouro! E quem estará ao abrigo da vergonha, ou no mínimo do remorso, diante deste grito de alarme que nos chega de um longínquo túmulo do século XVIII exortando-nos com tanta vitalidade a trabalhar a forma de nossas obras – a encarnar o curso perfeito do drama no movimento perfeito de uma encenação burilada pelo rigor da composição do enquadramento nos momentos decisivos da ação?*

Diderot vê no *tableau* (no enquadramento) um elemento indissociável do drama. Mas da mesma forma ele o vê no sistema da montagem, embora nunca o tenha referido nestes termos - montagem que é a condição indispensável para a “sublimação extrema da tensão e a intensificação da ação através da qual o poeta perturbará os espíritos e levará às almas a inquietação do assombro”.¹⁸

13. *Ibidem*. Carta a Diderot. p. 153.

14. *Ibidem*. Resposta a Mme. Riccoboni. p. 157.

15. *Ibidem*. p. 159.

16. *Ibidem*. p.162

17. BARTHES, Roland. Diderot, Brecht. Eisenstein. In: _____. *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982. p. 86.

18. EISENSTEIN. *Diderot a Parlé de Cinéma*. In: _____. *Le mouvement de l'art*. Texte établi para François Albera et Naoum Kleiman. Trad. B. Epstein, M. Iampolski, N. Noussinova, A. Zouboff. Paris: Ed. du Cerf, 1986. p. 95.

* Fátima Saadi é dramaturg do Teatro do Pequeno Gesto, tradutora e editora da revista Folhetim. Atualmente desenvolve, com o apoio do CNPq, o projeto *Marcos no Conceito de Autonomia da Obra Teatral*, no Programa de Pós-graduação em Teatro da Uni-Rio.





DE FILLIPPO, Eduardo (1900-1984)

Ator, diretor e autor dramático italiano, renovador do teatro popular napolitano em sua primeira etapa criativa, anterior a 1945. Com seus irmãos Titina e Peppino formou uma companhia baseada nos princípios da *commedia dell'arte*, apresentando obras a partir de problemas do cotidiano (*Natal em Casa*, *Todos Unidos Cantaremos* etc.) Depois da 2ª Guerra Mundial, De Fillippo aderiu à corrente neorealista e obteve grande êxito com *Nápoles Milionária* (1945) e *Filumena Marturano* (1946), entre outras. Sempre incorporando aos seus espetáculos aspectos do folclore napolitano (músicas e temas), a partir de 1964 De Fillippo se junta a Paolo Grassi na direção do Teatro São Ferdinando, em Nápoles, teatro popular que representa tanto autores locais como os clássicos.

DORST, Tankred (1925)

Autor dramático alemão. Estudou letras e fundou um teatro de marionetes em Munique. Suas peças, de forte cunho social, têm algum parentesco com o realismo irônico e algo grotesco de Dürrenmatt, especialmente em suas obras em um ato - *A Curva* (1960), *Liberdade para Clemens* (1960), *Grande Discurso Difamatório Diante da Muralha* (1961) etc. Em *Toller* (1969), sua melhor obra, utiliza os mecanismos do teatro-documento para analisar a criação e dissolução da república dos "soviets" de Munique, na qual desempenhou um papel preponderante o escritor expressionista Ernst Toller (1893-1939). Dentre suas peças mais conhecidas estão *Merlin, O Jardim Proibido* e *Época Glacial*.

DULLIN, Charles (1885-1949)

Ator e diretor francês, é considerado um dos fundadores da moderna escola de direção. Iniciou sua carreira como ator no Vieux Colombier, de Jacques Copeau, cujas idéias desenvolveu em seu próprio teatro, o Théâtre de l'Atelier (1922) e na sua escola de atores, fundada em parceria com Gémier. Do verdadeiro laboratório que era o l'Atelier saíram destacadas personalidades, como Barrault, Jean Marais, Villar, Marcel Marceau etc. Assim como Copeau, Dullin propunha um teatro *puro*, sem retórica e excessos cenográficos. Em suas montagens, mesclou os métodos de interiorização de Stanislavski, mímica e preocupações formais de Copeau. Além dos grandes autores clássicos de comédia franceses, Dullin encenou Aristófanes (*As Aves, A Paz*) e Shakespeare (*Ricardo III, Julio Cesar*), assim como apoiou o jovem Salacrou e introduziu Pirandello na França.

DUMAS, Alexandre, pai (1802-1870)

Novelista e autor dramático francês, um dos expoentes do romantismo francês. Filho de um general da Revolução e admirador de Walter Scott e Shakespeare, obteve êxito fulminante com o drama histórico *Henrique III e sua Corte* (1829), primeiro drama romântico francês. A este seguiram-se outros triunfos, como *Antony* (retrato do herói romântico em luta contra a sociedade), *Kean* (sobre o genial ator inglês) e numerosos dramas históricos e melodramas, que lhe facultaram uma legião de admiradores e uma grande fortuna, que dilapidou com a mesma euforia com que a conquistara. Lutou em 1860 pela independência da Itália e viveu quatro anos em Nápoles. Ficaram famosas as adaptações dramáticas de suas novelas *O Conde de Montecristo* (1848) e *Os Três Mosqueteiros* (1849). Morreu esquecido, desbancado pelas correntes realistas.

DUMAS, Alexandre, filho (1824-1895)

Autor dramático francês, filho do romancista Alexandre Dumas (pai). Obteve um dos maiores sucessos do teatro francês da segunda metade do século XIX com a dramatização de sua novela *A Dama das Camélias* (1852). A história romântica da cortesã arrependida foi sua única incursão no drama romântico. Abordou temas sociais (*A Questão do Dinheiro* e *A Estrangeira*), defendeu os direitos da mulher e dos filhos naturais (*O Filho Natural* e *Um Pai Pródigo*) e criticou o mundo boêmio-artístico em *Le Demi-Monde*.

DURAS, Marguerite

(1914)

Novelista, roteirista e autora francesa, nascida na Indochina. Chegou ao teatro através do cinema, graças ao roteiro de *Hiroshima, meu amor*, célebre filme de Alain Resnais. Suas obras dramáticas se caracterizam por diálogos enganosamente superficiais e sem objetivo, mas na realidade carregados de profundo sentido, num estilo semelhante ao de Pinter, talvez com um pouco menos de dureza e crueldade. Suas obras mais conhecidas são *A Praça*, *A Barreira Contra o Pacífico* e *Dias Inteiros nas Árvores*, esta última levada à cena por Barrault no Théâtre Odeón, de Paris. Nos anos 70, dedicou-se sobretudo a escrever roteiros, sendo *Cinema Éden* e *O Navio Noturno* suas últimas peças, dirigidas por Claude Régy.

DÜRRENMATT, Friedrich

(1921-1990)

Autor dramático suíço, de língua alemã. Filho de um pastor protestante, estudou filosofia e teologia, tendo começado sua carreira artística como ilustrador e crítico teatral. Como dramaturgo, assimilou as inovações vanguardistas dos anos 20 - expressionismo, Brecht - e sempre admitiu ter sido profundamente influenciado por Aristófanes e Wedekind. Já em suas primeiras peças - *Está Escrito* e *Rômulo, o Grande* - demonstrou ser um dos autores de maior talento do teatro moderno. Em sua peça mais famosa, *A Visita da Velha Senhora*, atinge o que poderíamos chamar de *seu estilo*, uma mescla de sátira macabra, humor cínico, sarcasmo com elementos surrealistas e um pano de fundo moralizador.

Seus principais objetivos sempre foram os de demonstrar a riqueza e multiplicidade do mundo, a fragilidade dos ídolos burgueses e a duplicidade latente das relações do homem com o mundo. Outro texto de Dürrenmatt muito representado é *Os Físicos*.

DUSE, Eleonora

(1858-1924)

Atriz italiana, foi uma das maiores intérpretes do teatro mundial, ao lado de Sarah Bernhardt (sua rival). Filha de atores, obteve seus primeiros êxitos na companhia do grande ator italiano Ernesto Rossi (1827-1896), triunfando nas obras sentimentais e românticas de Dumas, Sardou, Giacosa e Praga. Atriz extremamente sensível, ficou famosa por sua expressividade *nervosa*, a plasticidade de sua voz e intensidade de suas interpretações, que impressionaram a Tchecov quando a atriz representou em Moscou, em 1881. Seu encontro com D'Annunzio, cujas obras estreiou apesar de críticas adversas - *A Gioconda*, *A Cidade Morta*, *Glória* e *Francesca de Rimini* - foi decisivo para sua carreira. Foi a intérprete predileta de Ibsen, tendo atuado em *Hedda Gabler*, *Casa de Bonecas*, *Rosmersholm* (direção de Craig) e *A dama do Mar*.

Múltipla Escolha

Redação

Na estréia desta nova seção, vamos dar uma geral na História do Teatro. Cada uma das 10 perguntas terá cinco opções de resposta. Mas, atenção: pode acontecer que nenhuma delas esteja correta. Portanto, cautele e nada de sair chutando! O que você não souber, no próximo nº ficará sabendo. E se algum – tomara que vários – dos temas abordados despertar um interesse maior, escreva para a redação dos CADERNOS DE TEATRO, e nós lhe indicaremos uma bibliografia específica. Boa sorte!

1 Embora não se possa precisar o momento e as circunstâncias exatas que marcaram o nascimento do Teatro, consta que ele se deu em Atenas, a mais importante cidade-Estado da Grécia, no século VI a.C. Como terá sido?

- a) O tirano Sólon reuniu convidados e dramatizou um de seus poemas
- b) Guerreiros alcoolizados improvisaram um jogral para festejar uma conquista

- c) Numa carroça que simulava um altar, Téspis disse: “Eu sou Dionísio”
- d) O Teatro não surgiu em Atenas e sim na Turquia
- e) Nenhuma das respostas anteriores

2 Segundo Aristóteles (384-322 a.C), ao assistirem às tragédias gregas os espectadores experimentavam a *catarse*, por ele definida como:

- a) Forte dor no estômago, seguida de vômitos
- b) Vontade de reatar antigos relacionamentos
- c) Ímpeto de regressar à casa cantando e dançando
- d) Incontrolável desejo de romper com a família
- e) Nenhuma das respostas anteriores

3 A comédia tem sua origem na parte mais alegre do *ditirambo*. O que era isto?

- a) Evento precursor dos futuros programas de calouros
- b) Cântico improvisado das primitivas procissões dionisíacas
- c) Cantoria com que as prostitutas pretendiam atrair clientes
- d) Coro nupcial para festejar bodas ao ar livre
- e) Nenhuma das respostas anteriores

4 No século V (d.C), com a expansão do Cristianismo, a Igreja tomou uma atitude drástica com relação aos atores, inconformada com o que chamava de *licenciosidade* das comédias populares. Que atitude foi esta?

- a) Impediu que os atores fossem ouvidos em confissão
- b) Obrigou os atores a rezarem em voz alta antes dos espetáculos
- c) Excomungou todos os atores
- d) Avisou aos atores de que iriam para o inferno
- e) Nenhuma das respostas anteriores

5 À medida que o Império Romano sucumbia e a Igreja cada vez mais adquiria o monopólio da educação, cantores e comediantes passaram a se movimentar nos mesmos círculos, praticamente tornando-se indistintos. Nesse momento, por volta do século VII (d.C), surgiu uma figura importantíssima para o teatro. Qual foi?

- a) O menestrel
- b) O contra-regra
- c) O contador de lendas
- d) O bobo da corte
- e) Nenhuma das respostas anteriores

6 Por volta do século XII (d.C), os Auto Sacramentais começaram a ser montados nas praças, em carroções, nos quais se armavam complicados cenários e engenhosos maquinismos. Com que finalidade?

- a) Desviar a atenção do povo, apavorado com a peste negra
- b) Estimular o ofício de carpinteiro, essencial para o sucesso do evento
- c) Proporcionar a ilusão de milagres e aparições de santos e diabos
- d) Impedir as pessoas de ficarem em casa entregues ao ócio e à libertinagem
- e) Nenhuma das respostas anteriores

7 A Lope de Vega (1562-1635) se deve o estabelecimento das fórmulas do que ficou conhecido como *Comedia Nueva* (Comédia Nova). Que novidades eram estas?

- a) Reduziu a três o número de atos
- b) Fundiu os elementos trágicos e cômicos
- c) Dinamizou a ação e a intriga
- d) Repeliu as unidades aristotélicas de tempo e lugar
- e) Todas as respostas anteriores estão corretas

8 A *commedia dell'arte* vulgarizou a trama, as intrigas e as situações, aproveitando máscaras e trajes carnavalescos e os grandes recursos da pantomima popular. E fez do ator o principal elemento do espetáculo, porque lhe facultava infinita liberdade para improvisar. Você poderia apontar algumas características do gênero?

- a) Os atores deviam seguir achados cômicos (*lazzi*)
- b) Os atores eram obrigados a respeitar roteiros básicos (*canovacci*)
- c) Todos os intérpretes tinham que tocar pelo menos um instrumento
- d) Os diálogos eram alterados de acordo com a fantasia do momento
- e) Três ítems acima estão corretos

9 William Shakespeare (1564-1616) escreveu diversas obras-primas, dentre elas uma que tem, como um de seus principais temas, a intolerância. Qual delas seria?

- a) *Macbeth*
- b) *A Tempestade*
- c) *As Alegres Comadres de Windsor*
- d) *Hamlet*
- e) *Romeu e Julieta*

10 Um dos maiores comediógrafos de todos os tempos, Molière (1622-1673) não raro despertava a fúria dos censores da época. Por quê?

- a) Usava em demasia palavras de baixo calão
- b) Suas peças sugeriam que os padres fornicavam
- c) Seus textos continham mais verdade do que seria desejável
- d) Ironizava tanto a estupidez dos nobres como a vulgaridade dos camponeses
- e) Só dois ítems acima estão corretos.

'Qualidades' amadorísticas

Viola Spolin



Todos já assistimos a espetáculos de crianças ou adultos não-profissionais onde, além de um vislumbre esporádico de graça natural ou um momento fugaz de espontaneidade, pouco ou nada havia capaz de redimir a apresentação. Os atores podiam estar até “expressando-se a si mesmos”, mas o faziam ignorando a platéia e a realidade teatral.

Em vista disso, listamos algumas das assim chamadas *qualidades* amadorísticas de atores jovens e inexperientes.

O propósito não é apenas ajudar o diretor a reconhecê-las, mas também mostrar suas causas e indicar exercícios que ajudarão a liberar os atores de suas limitações.

O Ator Amador:

1. Tem medo intenso do palco.
2. Não sabe onde colocar as mãos.
3. Tem movimento desajeitado - balança de cá para lá, move-se pelo palco sem objetivo.
4. Necessita sentar-se no palco.
5. Lê rigidamente e mecanicamente as falas; esquece falas.
6. Sua expressão é pobre; apressa sua fala.
7. Geralmente repete a fala que leu erradamente.
8. Repete em voz baixa as palavras de seus colegas enquanto estão sendo pronunciadas.
9. Não cria atividade e movimentação de cena.
10. Não tem o sentido do tempo.
11. Perde “deixas”, é insensível ao ritmo.
12. Não tem sensibilidade para a caracterização.
13. “Quebra” a cena.
14. Tem medo de tocar os outros.
15. Não projeta sua voz ou suas emoções.
16. Não sabe aceitar direção.
17. Tem relacionamentos supérfluos com os outros atores ou com a peça.
18. É dependente da mobília e dos adereços.
19. Torna-se a sua própria platéia.
20. Nunca ouve os outros atores.
21. Não tem relacionamentos com a platéia.

Esta é uma lista horrenda, mas a maioria dos atores amadores (crianças e adultos) possui pelo menos dez, senão mais, destas características.

Causas e Curas

1

O medo do palco é o medo do julgamento. O ator tem medo de crítica, de ser ridículo, de esquecer suas falas etc. Quando acontece com o ator treinado, geralmente é o resultado de um treinamento rígido e autoritário. Pode ser superado por uma compreensão dinâmica das frases *compartilhe com a platéia e mostrar, não contar*.

2

A maioria dos atores imaturos usa apenas a boca e as mãos. Quando os alunos aprendem a atuar com o corpo todo (fiscalizar), o problema de onde colocar as mãos desaparece. Na realidade, nunca surgirá depois que os alunos-atores compreenderem a idéia do *Ponto de Concentração*, pois terão sempre um foco definido e objetivo.

3

O movimento de cena desajeitado é geralmente o resultado de direção de cena imposta. Quando o ator está fazendo esforço para recordar, em vez de permitir que o movimento surja da realidade da cena, sua movimentação será fatalmente desajeitada. Qualquer exercício de *envolvimento com o objeto* ajudará neste ponto.

4

O ator imaturo sente necessidade de sentar-se no palco ou balança de um pé para o outro porque está tentando *esconder-se* da platéia. Ele não tem foco e, portanto, está sem motivação para permanecer onde se encontra.

5

A leitura mecânica resulta na não-criação de realidade.

A recitação de palavras torna-se mais importante para o ator do que a compreensão de seu significado e dos seus relacionamentos. Elas permanecem meras *palavras*, em lugar de transformar-se em *diálogo*.

6

A expressão pobre e a fala apressada geralmente são resultantes da falta de compreensão, por parte do ator, de que a platéia é um elemento integral do teatro. A expressão pobre tem a mesma origem que a leitura mecânica. No caso de haver um defeito físico real na fala do ator, serão necessários exercícios terapêuticos.

7

Falas lidas erradamente e depois repetidas palavra por palavra são exemplos de memorização mecânica, que massacra a espontaneidade. O treinamento mecânico (decorado) é também a causa de muitas outras *qualidades* amadorísticas. A capacidade para enfrentar uma crise no palco deve tornar-se uma segunda natureza, mesmo para o ator mais jovem. Por meio de treinamento, ele pode aprender a improvisar qualquer problema que surja – o diálogo mal lido ou falas esquecidas.

8

A memorização prematura leva os atores a sussurrar as palavras do outro. Isto ocorre quando se permite que atores jovens levem o texto para casa, onde eles memorizam tudo o que está escrito.

9

A capacidade para criar atividade, movimentação de cena e marcação interessante só pode surgir da compreensão dos relacionamentos e envoltimentos em grupo.

10

O sentido de tempo teatral pode ser ensinado. O tempo é o reconhecimento do outro dentro da realidade teatral.

11

As falhas em sentir o ritmo (assim como o tempo) acontecem quando um ator é insensível à platéia e aos colegas. Os exercícios visam a desenvolver esta sensibilidade.

12

Todos temos sensibilidade natural para criar caracterização, em graus variados.

13

Quando os atores *quebram* ou saem do personagem, eles perderam a visão dos relacionamentos internos da peça e também do seu *Ponto de Concentração*.

14

Isto significa resistência e medo de envolvimento.

15

A projeção inadequada é causada pelo medo ou pela negligência em relação à platéia.

16

A incapacidade para aceitar direção muitas vezes se origina em falta de objetividade ou comunicação inadequada entre o ator e o diretor. O ator pode não estar ainda livre o suficiente para assumir sua responsabilidade perante o grupo.

17

O ator que tem pouco ou nenhum relacionamento com

os colegas e com a peça ainda está no estágio elementar do treinamento. A realização de jogos e a utilização de todos os exercícios de atuação que se referem ao *envolvimento em grupo* devem auxiliar aqui.

18

Quando o ator se move com hesitação no palco, arrastando-se de uma cadeira para outra, ou movimentando-se sem objetivo, ele está demonstrando medo de ficar exposto à platéia. Este é o problema central do teatro não-profissional. É importante fazer com a maior frequência exercícios de *interação grupal* e estimular o aluno a sempre compartilhar com a platéia.

19

Quando os atores saem do jogo e tornam-se a platéia de si mesmos, eles estão procurando aprovação. O seu *Ponto de Concentração* recai sobre eles mesmos.

20

A incapacidade para ouvir outros atores é um problema vital. Significa que a meada dos relacionamentos de palco foi rompida ou não foi nunca compreendida.

21

A resposta da platéia vem para o ator amadurecido. Esteja consciente que a frase *compartilhe com a platéia* é o primeiro passo e o mais importante de todos.

Este trecho foi extraído do livro *Improvisação Para o Teatro*, de Viola Spolin, cuja leitura recomendamos com entusiasmo. (Coleção Estudos, Editora Perspectiva. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos)

Gerald Thomas: um diretor dedicado ao ator

Daniel Schenker Wajnberg

Recentemente, o diretor Gerald Thomas ministrou um workshop de oito dias - num total de 24 horas - na Casa de Artes de Laranjeiras (CAL) para um grupo de cerca de 40 alunos. Um pouco mais teóricos do que práticos, os encontros se afirmaram não como um contato com um método particular e sim como uma oportunidade de aprender e discutir sobre o trabalho do ator - que, ao contrário do que se costuma pensar, é o objetivo maior de Gerald no teatro.

CONSCIENTIZAÇÃO

Por mais que disponham de escolas e de uma percentagem da literatura teatral traduzida para o português, os atores raramente conseguem estabelecer um sistema de trocas em relação ao próprio ofício. A razão, na maior parte das vezes, não está na falta de generosidade dos profissionais, mas na dificuldade no estabelecimento deste *feed-back*. Pode-se alegar (e com boa dose de razão) que o terreno da construção é algo misterioso e pessoal e, por isso mesmo, difícil de ser transmitido de forma concreta.

Gerald Thomas não só verbaliza com objetividade a essência do artesanato teatral (o ator) como exige do profissional uma conscientização acerca do processo. Numa época em que o pré-requisito para se fazer teatro se resume ao vigor físico (e, importante dizer, não se está negando aqui a relevância da expressividade do corpo), Gerald defende a intelectualização - seja na capacidade do ator de se expressar logicamente, seja na afirmação de uma postura ética diante da profissão e da atualidade.

EMOÇÃO

A base do trabalho é racional, mas para Gerald, a libertação do ator está diretamente condicionada a um domínio técnico. O encenador não passa a maior parte do tempo corrigindo ou ajustando de modo maníaco cada inflexão, gesto ou movimento, ainda que já tenha construído um espetáculo a partir de partituras de olhar. Na verdade, seu enfoque se revela mais abrangente.

O trabalho é racional e técnico porque a construção tem de ser palpável. Não dá para partir da emoção na medida em que o ator não tem controle sobre ela. Mais do que isso - Gerald diz -, não existe emoção. Há, isto sim, o som da emoção produzido pelo ator através das suas ferramentas (voz e corpo), de uma motivação pessoal claramente definida e de uma situação auto-proposta e capaz de dar subsídios para a cena. De repente, a ação psíquica aparece sem que o ator tenha seguido por uma linha psicológica.

INCÔMODO

Preenchida, a interpretação não se reduz a um desenho estético e nem aponta para o vazio. Vai na contracorrente do artificialismo. Na hora dos atores falarem o texto, Gerald Thomas redobra a atenção para evitar um incômodo tom declamatório e, em especial, uma abordagem reiterativa. Por exemplo: se o texto é poético, não há motivos para realçar o poético porque essa qualidade existe por si só no original. O ator deve, isto sim, buscar uma musicalidade diversa (evitando, porém, o gratuito) para produzir um choque que, por sua vez, pode ser a chave para se penetrar em camadas muito mais profundas.

Daniel Schenker Wajnberg é ator, professor de interpretação na CAL e jornalista.

Microfones: até quando?

Lionel Fischer

Ao longo dos últimos dez anos tenho exercido, entre outras atividades, a de crítico teatral - passei pelos jornais O Globo, Última Hora, revistas Visão e Manchete, e há oito anos estou na Tribuna da Imprensa. E como escrevo, em média, 90 críticas por ano, isto dá um total aproximado de 900 espetáculos. Ou seja: acredito estar suficientemente a par do que vem sendo exibido no Rio, aí incluindo-se montagens de grupos iniciantes e de formandos - CAL, Uni-Rio etc. Pois bem: em meio a muitas surpresas - positivas e negativas -, nada tem me assombrado tanto como o indiscriminado uso de microfones, recurso antes só utilizado (e com razão, dada a natureza do espetáculo) quando se tratava de um musical.

Agora, no entanto, praticamente

todas as produções que contam com uma verba mais significativa exibem os tais aparelhinhos, sob a seguinte alegação: usando um microfone, o ator não precisaria fazer nenhum esforço para ser ouvido, mesmo que atuando em salas gigantescas. Afora isso, o recurso permitiria ao intérprete valer-se de tons médios, baixos ou mesmo sussurrar (o que enriqueceria sua performance), ou simplesmente falar o quanto quisesse de costas para a platéia, enfurnado dentro de um armário, pendurado num andaime a não seis quantos metros do palco etc. Ou seja, a engenhoca eletrônica traria um duplo conforto: para quem atua e para quem assiste.

Fragilidade

Embora aparente estruturar-se em lógica cartesiana, o argumento é de uma fragilidade espantosa, posto que elimina uma das virtudes essenciais do ator, que é possuir uma voz suficientemente trabalhada que lhe permita ser ouvido em *qualquer espaço*. Se um ator só tem a si mesmo - corpo e voz - para exercer sua função, na medida em que todos utilizam microfones aquele estudou dicção, empostação, projeção vocal etc. vê seus méritos nivelados aos de um outro que, em condições normais, mesmo aos berros mal seria escutado a partir da terceira fila.

Ou seja: privilegia-se o medíocre, preguiçoso - ou o que venha a ser - em detrimento dos que se prepararam arduamente para o exercício de sua profissão. Nada exclui, portanto, a possibilidade de um dia chegarmos ao seguinte disparate: tendo que executar uma marca mais difícil do ponto de vista físico e incapaz de fazê-lo, o ator em questão seria substituído por um outro - digamos, um dublê - que faria o que ele não sabe fazer. Ou então, nesse momento, um vídeo seria projetado e o tal

dublê cumpriria sua função - como, aliás, ocorre no cinema ou na TV, sempre que a cena envolve algum tipo de risco ou exige o desnudamento do intérprete, em especial em cenas de sexo implícito...

Mazelas

Mas, voltemos aos famigerados microfones. Além de conferirem ao que se ouve um tom monócórdio, intimista, televisivo - sim, pois qualquer tom de voz mais alto pode acarretar danos irremediáveis aos tímpanos dos espectadores - as engenhocas eletrônicas (ao menos no Brasil) possuem a singular propriedade de jamais funcionarem a contento - salvo em raríssimas exceções. Dentre as muitas mazelas frequentemente detectáveis constam as seguintes: microfônias variadas, chiados irritantes, estridências desagradabilíssimas, desligamentos imprevisíveis, ridículas sonoridades (tipo POC!) quando um ator esbarra no aparelhinho, afora eventuais interferências externas - não é muito raro se escutar uma conversa entre policiais, desde que uma viatura passe nas imediações do teatro.

E do ponto de vista estético, convenhamos: chega a ser bizarro ver aquela caixinha embutida nas costas dos atores, como se ali existisse uma lamentável deformação calosa! E quando sai um fio de uma orelha, que é provável que se conecte com a tal caixinha? Fico sempre com a sensação de que o intérprete padece de alguma deficiência auditiva, ou então que só escutará o texto de seus colegas com a orelha que lhe sobra...

Bicões

Em resumo: teatro é feito para quem estudou e jamais deixa de estudar, para os que têm consciência de que seus recursos expressivos não podem estar atrelados a

nada que lhes seja exterior. Um ator bem-dotado (Epa!) vocalmente consegue nuances sonoras incompatíveis com microfones e se o teatro tem algo de essencial, que é o encontro do ator com o espectador, este tem que se dar sem intermediários dessa natureza, que só contribuem para banalizar a cena e permitir que ela seja tomada de assalto por bicões que nada têm a ver com ela. Quem não sabe falar ou possui voz pouco potente e expressiva, que vá estudar. Ou então, que tente uma carreira na televisão, onde pouco ou nada se exige atualmente a não ser altura, pele, olhos e cabelos circunscritos a determinados padrões.



O aprendiz de feiticeiro

Uranus (*Ao telefone*) - Alô? Sim, pode fazer a ligação! O que terá acontecido? Será que rejeitaram de novo? Barnard? Como vai passando, amigo? Yes. O que? Bem, acabei de aperfeiçoar minha nova fórmula de crescimento das laranjas. Não, melancias, meu caro! Do tamanho de melancias! Agora vou partir para as euforbiáceas. Necessidade nacional. Yes, nós temos bananas. Também estou cuidando. Não, não quero saber mais de transplantes. Deixo isto para vocês. Bem, ainda tenho a técnica de transplante da massa cinzenta. Não, desanimei. Há muita rejeição. Experimentei num burro e para te confessar humildemente a verdade, ele ficou ainda mais burro. Empacou e depois empacotou. Fiquei com fastio de transplante. Você sabe, o burro era de estimação. Pelo contrário, Barnard, a fórmula pode tornar-se muito perigosa, porque, se de um lado acentua as qualidades, por outro acentua também os defeitos. Se o paciente tem tendência a burro ficará ainda mais burro. Rejeição da massa cinzenta é coisa corriqueira, você sabe, o hipotálamo tem suas exigências. Bem. O que? Hoje? Oh! Meu deus! Está bem. Sei. Bem, Barnard, tomarei o próximo avião. Recomendações à senhora Barnardina. Sim, sim, levarei. Good By!



TEXTO PARA ESTUDO

[Sugestão para estudo]

O Dr. Uranus é um sábio dedicado ao estudo de fórmulas capazes de fazer crescer os alimentos. Quando parece estar quase chegando à equação perfeita, recebe o telefonema de Christian Barnard, médico sul-africano pioneiro nos transplantes de coração. É claro que a autora aproveitou o recente (na época) avanço da medicina para fazer uma hilariante brincadeira. Assim, é importante transmitir tanto a paixão de Uranus pela ciência como seu humor, em especial no tocante à burrice. Sem esquecer, naturalmente, de que o personagem está falando ao telefone, o que pressupõe pausas a serem preenchidas com variadas reações.

Encontro com um estranho

Cherie Vogestein

Tradução:
Renata C. Bottino



Personagens:

Paula - 29 anos

Clark - 31

Executivo - 40 anos

Cenário:

Um bar

Um jantar típico de Manhattan: Paula mordisca um bolinho enquanto olha de rabo de olho para Clark, sentado a dois bancos de distância dela. Clark, constrangido, lê *Minha Mãe, Meu Modelo*, e quando pode, lança olhares furtivos para Paula. No fim do balcão, um executivo lê, impassível, o *The Wall Street Journal*.

Paula (*Estica o braço pela frente de Clark na hora de pegar o açúcar*) - Dá licença.

Clark (*Sorri e passa o açúcar para a moça*) - Não, não, pode pegar.

Paula - Eu gosto muito, muito mesmo de botar bastante açúcar no meu café. (*Clark ri e Paula também. Nervosa, continua despejando açúcar*) E agora isso vai ficar horrível! (*Ambos riem e Clark volta ao livro*) Sabe, eu estava vendo você virar todas essas páginas. E fiquei aqui pensando comigo mesma: "Será que ele está realmente lendo esse livro?"

Clark - Bem, é o que eu sempre digo: quando a pessoa está lendo, para quê fingir, não é?

Paula - Tem gente que diz isso sobre orgasmos, mas...

Clark - Mas?!

Paula - Ah, meu Deus! Como foi que... estou tão envergonhada... não sei o que dizer!

Clark - Sabe sim, ora ... quem sou eu? Um estranho, ninguém, nada... fala pra mim!

Paula - Tá bem, mas e se a gente saísse para jantar no Ernie's, por exemplo, onde a gente podia comer salada, pão, massa verde com amêndoas e...

Clark - Tenho alergia a amêndoas.

Paula - É mesmo? Sou alérgica a lactose! Que engraçado!! De qualquer maneira, a gente pegaria um táxi para ir para casa, entraríamos no apartamento às escondidas, nos beijaríamos na boca como dois adolescentes e talvez você tivesse dificuldade em desabotoar meu sutiã...

Clark - Como é que você sabe?!

Paula - Bem, se a gente, você sabe, fizesse *aquilo*, agora que eu te disse que, você sabe, que eu finjo ter orgasmos, você ia ficar preocupado, achando que eu estava fingindo o tempo todo.

Clark - Não, mesmo! Por que eu ia ligar para isso?

Paula - Você não liga?

Clark - Bem, não, eu ligo, ligo mesmo. Mas entenda, se eu te dissesse que ligava, você ia ficar com vergonha de fingir e eu quero que você se sinta à vontade para fingir. Quero que você tenha muito prazer em fingir, entende?

Paula - Entendo, sim. Você... não é bissexual não, né?

Clark - Quem, eu? Pera aí, eu pareço...

Paula - Não, é que...

Clark - Eu não sou...

Paula - É que... você é tão sensível...

Clark - Bem, eu gostei do seu jeito de tomar a iniciativa...

Paula - O quê?! Então, era isso que você pensou que eu estava fazendo?

Clark - Não era essa a sua intenção?

Paula - Não que parecesse que eu estava fazendo isso...

Clark - Ah, bem, não pareceu não. Foi só a minha intuição feminina.

Paula - Que história é essa de intuição feminina, hein, cara?

Clark - Nada. Eu só quis dizer que... Eu tenho um lado feminino muito forte.

Paula - Ih, eu também!

Clark - O que não quer dizer que eu não seja um homem de verdade. Mas ainda assim eu li livros como *Minha Mãe, Meu Modelo*, porque eu ligo para isso.

Paula - Você... você sente atração por mim?

Clark - Por quê? Você sente atração por mim?

Paula - Eu perguntei primeiro.

Clark - É, mas eu perguntei logo depois de você, bem rápido.

Paula - É, mas pra você é muito importante que você se sinta um caçador, senão... pã, pã, pã... Meu Deus, eu adoro pêis e palavras que começam com p. Você consegue pensar em algumas? Porta, ping-pong, pênis, pudim... estou embromando... eu me sinto vulnerável com

esse papo de atração. Você não me respondeu, você não quer me responder... polícia, pomba, presépio...

Clark - Olha, eu quero muito te responder e, acredite, vou fazer isso, mas antes eu quero te dizer uma coisa primeiro e vou fazer isso agora: eu posso me sentir sendo milhões de coisas, mas definitivamente eu não me vejo como um caçador, ok?

Paula - Obrigada, é bom saber disso. *(Engole alguns comprimidos, sorri)*

Clark - Você fica bonita quando sorri.

Paula - E quando eu não estou sorrindo?

Clark - Você continua bonita.

Paula - Qual a intensidade da minha beleza?

Clark - Você é muito bonita.

Paula - Mais bonita, digamos, que a sua última namorada?

Clark - Ah, sim, eu diria que sim.

Paula - Diz.

Clark - Você é mais bonita do que a minha última namorada.

Paula - Ah, você só está falando por falar. Bem, eu não acho que a minha aparência é a coisa mais importante do mundo, sabe.

Clark - Que bom!

Paula - Como assim?

Clark - Bom, a beleza é superficial.

Paula - Papo furado, cara. Jura pela vida da sua mãe que eu sou mais bonita.

Clark - Com prazer. Eu odeio a minha mãe.

Paula - O que você está querendo dizer, droga?

Clark - Ela realmente sabe como me deixar louco... sabe, você me fez lembrar dela de um jeito engraçado.

Paula - Da sua mãe?

Clark - Não, da minha ex-namorada.

Paula - Ah! Pior ainda!

Clark - Por que?

Paula - Bem, é o seguinte: você quis se casar com essa mulher?

Clark - Não mesmo.

Paula - Não? Não mesmo?

Clark - Bem...

Paula - Olha: você terminou com ela ou ela terminou com você?

Clark - Na verdade, eu não sei bem como explicar...

Paula - Que tal responder que ela te jogou fora como se você fosse um trapo velho?

Clark - Isso! Foi assim mesmo!

Paula - Que lindo!

Clark - Eu não estou entendendo!

Paula - Como você acha que eu estou me sentindo? Você ainda tá com a maior dor de cotovelo por causa dela, meu Deus.

Clark - Não.

Paula - Detesto me sentir como a substituta. Se ela te quisesse, você ainda estaria com ela e não comigo. Quer dizer, era só o que me faltava!

Clark - Por favor, escuta. Você não precisa se preocupar com isso. Eu estava louco para terminar com ela mesmo. Quer dizer, as consultas dela aumentaram muito!

Paula - As consultas?

Clark - Ela era minha terapeuta.

Paula - Você fazia sexo com a sua terapeuta?

Clark - Bem, claro. No final, a gente não tinha mais o que falar, entende?

Paula - É claro que eu não sei disso não.

Clark - Ah, é lógico que não. Você não poderia entender mesmo. A verdade é que você é totalmente diferente dela. Você é mais bonita. E não olha para o relógio. Você

é mesmo muito especial! Eu juro.

Paula - E na primeira vez que me viu, você sentiu um troço?

Clark - Um troço?

Paula - Sabe, aquela sensação de que toda a sua energia está indo para a sua cueca... Você sentiu isso comigo?

Clark - Ah, tá, eu senti isso sim. E ainda estou sentindo. *(Chega mais perto)* Oi, eu me chamo Clark.

Paula - É esse o seu nome? Clark? Adorei... "Clark." Eu nunca tinha conhecido um Clark antes. É tão extravagante! *(Dá um gole no café)* "Clark." Adoro dizer seu nome: "Clark, Clark." É como usar dentaduras de um jeito bonito. *(Novo gole)* "Clark." Eu podia ficar falando o dia todo. "Clark, Clark, Clark..."

Clark - É, você engoliu essa, mas, escuta, será que eu posso ser franco com você?

Paula - Ah, meu Deus! Eu gostei tanto de você se chamar Clark...

Clark - Não, não, eu estou falando do café. Você tem que largar isso.

Paula - Tenho? Tá certo. *(Paula joga a xícara de café por cima do ombro)*

Executivo - Que diabo...

Clark - É, esse é o centro de tudo: o sacrifício.

Paula - É! Você é judeu?

Clark - Agora é você que quer saber? Não. E você?

Paula - Na verdade, sou judia sim. Me envolvo bastante com a minha religião.

Clark - Ah! Você é muito envolvida com isso?

Paula - Sou tão envolvida que eu nunca me casaria com alguém que não fosse judeu.

Clark - Mesmo? Isso não é nada bom.

Paula - Está bem. Olha, talvez eu me case. Não sou fanática, sabe.

Clark - Que bom!

Paula - Ah, Clark, não seria ótimo se a gente pudesse pular todas as formalidades e ir logo dividir o mesmo apartamento, nos envolvendo e nos esforçando de verdade para que dê certo?

Clark - Seria, mas você ainda não me disse o seu nome.

Paula - Adivinha.

Clark - Ah, gostei. Diferente.

Paula - Não. É para você adivinhar o meu nome.

Clark - Ah, tá. *(Pensa)* Debbie?

Paula - Acertou.

Clark - Mentira?! Eu acertei? Não acredito que adivinhei na primeira tentativa. Isso é incrível! Mas eu sabia, sabe? Você tem cara de Debbie. Eu sabia que você tinha que se chamar Debbie.

Paula - Que engraçado. Meu nome não é Debbie. Eu estava só te testando. Meu nome é Paula.

Clark - Oh, você é uma pessoa muito complicada, não é Paula?

Paula - Michelle. É engraçado você achar que eu sou complicada, pois durante toda a minha vida, as pessoas vivem comentando como é incrível eu ser tão frívola.

Clark - Que engraçado! Mas eu acho que eu quis dizer que você é tão frívola que eu achei que isso era muito complicado já que eu mesmo sou complicado de algum modo.

Paula - Você é complicado, é? Ou será que você não é só um grande bufão com mania de grandeza?

Clark - Ih, oh...

Paula - Pára com isso, Annete. Estou muito brava comigo mesma. Quer dizer, é assim que eu destruo todos os meus relacionamentos. Por quê? Por que eu tenho que me proteger às suas custas, Ken?

Clark - Clark.

Paula - Isso! Por que será que eu tenho tanto medo de

me envolver? Quer dizer, por que será que eu não deixo de ser tão recatada com você e não fico nua na sua frente e te amo de corpo e alma, meu Deus?

Clark - Essas suas perguntas são boas.

Paula - Às vezes, eu sonho que moro numa comunidade judaica em Varsóvia e a minha vida é tão simples: sei qual é o meu lugar, tenho o que comer e vivo em paz. Até que, é claro, os cossacos chegam e espancam o meu pai e o jogam numa vala e estupram as minhas irmãs a toda hora... é, isso seria bom.

Clark - Escuta, você é real mesmo, não é? Você é louca de achar que está lá.

Paula - Onde?

Clark - Aqui. Na verdade, você está aqui.

Paula - Meu Deus, você sabe onde eu realmente estou.

Clark - Olha só: eu vendo títulos pra pessoas que querem ser sócias de academias de ginástica. É isso que eu faço.

Paula - Ah!

Clark - Você ficou chocada.

Paula - Ah, agora você vai dizer que nós, judias, só estamos interessadas em dinheiro e sucesso, não é? É como a minha mãe me avisou, no fim das contas isso sempre acontece, não é? Os góis sempre acabam chamando os judeus de nojentos.

Clark - Olha, eu vou te xingar de muitos nomes odiosos, abomináveis, repugnantes, podres, horrorosos, feios, mas judia nojenta não está entre eles.

Paula - Ah, Clark, me conta todos os seus pecados.

Clark - Pra quê?

Paula - Para que eu me sinta superior a você.

Clark - É isso mesmo que você quer? Eu não devia ter dito...

Paula - Antes de mais nada, meu amor...

Clark - Desculpa eu ter te acusado, eu...

Paula - Desculpa eu ter dito aquilo, eu...*(Os dois riem)*

Clark - Nossa primeira briga! Foi inevitável!

Paula - Foi legal.

Clark - Nos aproximou mais.

Paula - Tem um negócio no seu nariz.

Clark - Ahá! Você está tentando se afastar de você mesma.

Você não é assim, Michelle...

Paula - Annete.

Clark - Susan.

Paula - Janet.

Clark - Paula.

Paula - Isso! Meu Deus! Como você me conhece bem!

Clark - Muito bem.

Paula - Bota bem nisso. Clark! Nova York é tão aterrorizante! Nós estamos aqui, tão íntimos quanto dois *humentaschen* numa mesma travessa e você pode estar bolando o meu assassinato enquanto a gente conversa.

Clark - Acredite, não é isso que eu estou bolando.

Paula - É mesmo? O que você está bolando?

Clark - Nem queira saber.

Paula - Eu quero saber.

Clark - Eu estava tendo umas fantasias malucas.

Paula - São nojentas?

Clark - Bobas.

Paula - Obscenas?

Clark - Irreais.

Paula - Tem a ver com animais?

Clark - Não.

Paula - Então me conta.

Clark - Eu estava imaginando você usando uma roupa branca, delicada e com umas ondinhas.

Paula - Um jaleco de hospital?

Clark - Não, é um... um vestido de noiva.

Paula - Ah, Clark, gostei!

Clark - E eu estou usando um chapéu preto de pele e

essas costeletas grandes que os adeptos do Chassidismo usam. Como é o nome disso?

Paula - Hassidismo.

Clark - O quê?

Paula - Não é Chassidismo, é Hassidismo.

Clark - Não, eu estava falando das costeletas. Qual é o nome dessas costeletas?

Paula - Olha, eu não leio pensamentos.

Clark - Eu não sou judeu.

Paula - Eu não sou terapeuta.

Clark - Eu não sou cleptomaniaco!

Paula - Xequemate. (*Tira o saleiro da bolsa e o recoloca no balcão*) Continua.

Clark - Não consigo pensar em mais nada.

Paula - Tá. Eu estava pensando no que eu ia dizer enquanto você estava falando.

Clark - Tá legal. Eu pensei no que eu ia dizer enquanto você estava falando.

Paula - Ah, por favor, tenta não fazer mais isso. Assim você fere meus sentimentos. Ou seja, a gente está à beira do altar e... pera aí, Clark, você é circuncidado?

Clark - Bem...

Paula - Quer dizer que você ainda tem o seu prepúcio?

Clark - Não tenho isso não.

Paula - Então se converte.

Clark - Ah, é um grande passo.

Paula - Então faz isso pelo bebê.

Clark - Pelo bebê?

Paula - Eu estou grávida.

Clark - Mesmo?

Paula - É uma fantasia.

Clark - Esse filho é meu?

Paula - É claro, quem você pensa que eu sou?

Clark - Olha, eu não sou muito bom com crianças. É bom

você ficar sabendo disso também.

Paula - Eu não acredito em você.

Clark - Pode crer.

Paula - Como é que você sabe?

Clark - Eu sei.

Paula - Mas como é que você sabe?

Clark - Porque eu sei, Paula. Não quero discutir isso não!

Paula - Ei! Eu acho que a gente devia conversar um pouquinho sobre o assunto. O que você acabou de levantar não é um probleminha insignificante. Você veio com a bomba... Acho que eu tenho o direito de saber!

Clark - Tá bem, tá bem. Eu não sou bom em esconder as coisas. Dez anos de terapia, sete dias por semana, inclusive nos feriados, destruíram minha capacidade de esconder as coisas. Não posso esconder isso de você. Parece que eu não consigo esconder nada de você. Eu sou estéril, Paula. Sou um meio homem. Nem isso. Três sete avos.

Paula - Ah, Clark, meu Deus. Estou estarrecida. Me desculpa mesmo. Eu não queria...

Clark - Você não queria o quê? Ficar chocada? Me olhar de um jeito diferente? Deixar de me amar? Era isso que você estava querendo dizer? Então fala. Sejamos categóricos, sem ficar fazendo rodeios. Vamos falar as coisas como elas são, não é, Paula? Aquele troço sexual que você sentiu sumiu agora, não foi? Não foi?

Paula - Será que eu tenho mau hálito?

Clark - Por quê? Eu tenho?

Paula - Escuta, sinto muito pela sua... impotência.

Clark - Eu não sou impotente! Eu sou estéril! (*O Executivo levanta a cabeça, interessado, e vira a página*)

Clark - Para dizer a verdade eu não sou estéril... Eu estava brincando.

Paula - Ah, Clark...

Clark - Ah, Paula! Tem gente que é tão amarga, mas eu

não, não dá. Eu sento aqui e escuto tantas histórias sentimentais que eu acabo tendo a impressão de que a minha vida é melhor do que realmente é. Bem melhor. Meu Deus. Eu só queria que a minha vida fosse um pouco melhor. A minha vida é uma droga! Ah, não, na verdade não é tão ruim assim...

Paula - Sei como você se sente. Meu marido trata muitas pessoas como você.

Clark - O seu marido?! Você é casada?

Paula - Com um médico!

Clark - Ah, meu Deus... bem... que bom.

Paula - Mas o que é que tem de bom nisso?

Clark - Se você está feliz, isso é bom. É ótimo...

Paula - Eu pareço feliz?

Clark - Eu descobri que as pessoas nem sempre são o que parecem, Annete. Você, por exemplo, parecia ser solteira.

Paula - O que você está querendo dizer com isso, droga?

Clark - Por que você ficou me perguntando tanto se eu te achava bonita se você é casada?

Paula - Eu ainda aprecio a sua opinião, Clark. Você é uma pessoa muito importante na minha vida.

Clark - Por que você me deixou ficar falando sobre o nosso casamento? Por que você disse que estava esperando o nosso filho?

Paula - Eu estava só puxando conversa.

Clark - Ah, meu Deus, eu pensei que...

Paula - Eu sei.

Clark - Estou me sentindo usado. Um idiota.

Paula - Estou me sentindo mal. Uma ordinária.

Clark - Está?

Paula - Na verdade, não. Estou me sentindo poderosa, estou me sentindo sexy. Senti que você começou a me amar tão rápido.

Clark - Rápido? Você acha que 310 anos é rápido? Eu

acabei de me lembrar de como a gente tirou água do poço da cidade velha juntos. Eu vi a gente cruzando o Iowa numa carroça imunda. Um dos nossos cavalos quebrou a perna e tivemos que sacrificá-lo.

Paula - Oh, Clark.

Clark - Eu adorava aquele cavalo...*(Repara na mão dela)* Ei, se você é casada, cadê a sua aliança?!

Paula - Eu não sou casada.

Clark - Ah, graças a Deus!

Paula - Eu só disse isso porque eu pensei que isso seria menos doloroso para você do que ser rejeitado por causa da sua esterilidade.

Clark - Paula, eu menti.

Paula - Você está querendo dizer que...você não é mesmo estéril?

Clark - Não. Eu menti quando falei que estava brincando. Eu sou estéril. *(O Executivo torna a levantar a cabeça. Clark berra)* É isso aí! Eu sou estéril! Eu sou estéril! *(O Executivo balança a cabeça, não gostando do que ouve e volta a ler o jornal)*

Paula - Bem, não se gabe disso. Olha: eu preciso ter filhos. Eu não ia conseguir viver com um homem que...mas aí eu olho para as suas pupilas dilatadas e para o seu membro saliente e penso...ele merece algo mais.

Clark - Então pode ser que você consiga viver com um homem estéril?

Paula - Não. Mas pelo menos eu acho que você merece algo mais.

Clark - Meu Deus! Estou tendo a impressão de que estou te vendo pela primeira vez.

Paula - E o que é que você está vendo?

Clark - Que você tem um nariz enorme...

Paula - Clark! *[Eles se levantam ao mesmo tempo]*

Clark - ... que você está gorda...e que você é uma

vagabunda barata, sádica e manipuladora.

Paula - É verdade. *(Senta)*

Clark *(Começa a andar em volta dela)* - Ela se senta ali tão ativa e poderosa como se tivesse se livrado do açúcar do bolinho, da gordura do *cheesecake* e do colesterol da manteiga, meu Deus! Eu pensava que tinha problemas, mas me comparando a você eu sou um modelo de saúde!

Paula - Me diz o nome de alguém que não é assim.

Clark - E pensar que...

Paula - Foi só aquele troço.

Clark - Não! Eu pensei que fosse algo mais do que um troço! Muito mais!

Paula - O que mais poderia ser além de um troço?

Clark - Um troço poderoso, poderoso!

Paula - Está bem, está certo, mas ainda sim...

Clark - Não, não, ainda assim digo eu, menina, porque eu aprendi muito sobre mim mesmo com você. Eu aprendi que não preciso de mulheres que só precisam ter filhos, que não preciso ter filhos que só precisem desse tipo de mulher, que eu não preciso de Prozac e principalmente, Margaret, que eu não preciso de você!

Paula - Estou sentindo uma certa hostilidade no ar, cara.

Clark - Geralmente é assim que tudo acaba, sua piranha metida.

Paula - Ah, então você está dizendo que está tudo terminado?

Clark - Não seja boba. Nós nem fizemos nada e só falamos que você finge ter orgasmos.

Paula - Mas isso significou algo mais, não foi? Ah, Clark, nós vivemos bons momentos juntos, não foi?

Clark *(Sentando, abatido)* - Isso serve para te mostrar que a gente só conhece as pessoas quando...

Paula - Quando o quê?

Clark - Quando já as encontrou.

Paula - Eu ...eu não acredito que isso está acontecendo com a gente.

Clark - Eu sei... eu sei.

Paula - Nós parecemos...dois estranhos...

Clark - Ah, Paula...

Paula (*Para o cara do jornal*) - Com licença, você está lendo esse jornal?

Executivo - Este que eu estou segurando?

Clark - O que é que você está fazendo?

Paula (*Com o cara*) - É. Será que eu...

Clark - O que é que você está tentando afanar aqui?

Paula - ...estou atrapalhando? Será que...

Clark - Você está agindo como se nem me conhecesse.

Paula - ... você poderia me emprestar uma parte do...

Clark - Na minha frente? E você faz isso bem na minha frente?

Paula (*Para Clark*) - Estou querendo tocar a minha vida! (*Para o cara*) Passa o sal, por favor.

Clark (*Consigo mesmo*) - Também foi assim que a gente...(*Para o cara*) Não faz isso, cara, não faz isso! Ela vai roubar seu coração e ...

Paula - Saia da minha vida!

Executivo - Não estou lendo a seção sobre a cidade. Você quer?

Clark - Eu não vou agüentar isso. Não vou! Não dá! Não vou! (*Pega o refrigerante e o livro e vai para o banco no fundo do balcão. O Executivo então vai para o lugar onde Clark estava sentado antes*)

Paula (*Para o Executivo*) - Eu só lia o resumo das notícias na primeira página, mas...

Executivo - Mas? (*Ele chega mais perto dela quando as luzes se apagam*)

A carreira de Cherie Vogestein deslançou quando ela estava na sexta série e escreveu *My Kingdom for a Hammetashen* (*Meu Reino por um Hammetashen*) para a festa do Purim. Cherie recebeu o Hobson Award da Universidade de Johns Hopkins, prêmio dado aos melhores da dramaturgia; foi indicada para receber uma bolsa, a Rhodes Scholarship, e é Mestre em Artes pela Faculdade de Dramaturgia da Universidade de Columbia. Suas peças foram produzidas com sucesso em Nova York, Baltimore e Los Angeles.

Em 1991, Vogelstein ganhou o concurso de novos talentos da Warner Bros na modalidade da Comédia e foi uma das fundadoras do Aural Stage, uma associação teatral de dramaturgos, atores e diretores com sede em Nova York. Cherie também chefiou o departamento de dramaturgia do National Handicapped Theater Workshop, criou uma linha de cartões (a Noah's Art, da Microsoft) e foi contratada pelo New York Teen Theater como autora e roteirista. O musical *Lost and Found*, escrito por Cherie, está em turnê nos EUA.

No verão de 1993, sua peça *Misconceptions*, lotou os teatros quando foi encenada off-Broadway. Atualmente, Cherie Vogelstein está elaborando seu primeiro roteiro para o cinema e mora em Nova York com o marido Eric e Zachary Tov, o filho recém-nascido do casal.

FIM

Ciúme

Lionel Fischer



Personagens:

4 homens e 4 mulheres. Os homens serão chamados H1, H2, H3 e H4, o mesmo mecanismo aplicando-se às mulheres (M1, M2 etc.)

Cenário:

palco vazio.

M1 - E então?

M2 - Tô esperando.

M3 - Ficou mudo?

M4 - Perdeu a língua?

H1 - Ana...

H2 - Paula...

H3 - Roberta...

H4 - Catarina...

M1 - Assume!

M2 - Confessa!

M3 - Admite!

M4 - Fala!

H1 - Assumir o quê?

H2 - Confessar o quê?

H3 - Admitir o quê?

H4 - Falar o quê?

M1 - Que você me trai!

M2 - Que você me traiu!

M3 - Que você está me traindo!

M4 - Que você vai me trair!

H1 - Eu?

H2 - Quando?

H3 - Com quem?

H4 - Por quê?

M1 - Você sim!

M2 - Ontem!

M3 - Com a tua secretária!

M4 - Só deus sabe!

H1 - Mas eu te amo.

H2 - Ontem eu nem saí de casa.

H3 - Ela tá te férias.

H4 - Você tá delirando.

M1 - Se você me amasse...

M2 - Falou que ía na farmácia...

M3 - Mas tem outra no lugar dela...

M4 - Delirando eu estava quando me casei com você.

H1 - Ana...

H2 - Paula...

H3 - Roberta...

H4 - Catarina...

M1 - Não me toque!

M2 - Não se aproxime!

M3 - Fica longe!

M4 - Senão eu grito!

H1 - Eu adoro te tocar...

H2 - É o que eu mais quero...

H3 - Ficar pertinho...

H4 - Você fica linda gritando...

M1 - Eu quero a verdade!

M2 - Somente a verdade!

M3 - Nada mais que a verdade!

M4 - E quem fica linda gritando é a histérica da tua mãe!

H1 - Você é única...

H2 - É tudo pra mim...

H3 - Minha referência...

H4 - Minha bússula...

M1 - Se eu fosse a única...

M2 - Tudo pra você...

M3 - Tua referência...

M4 - Tua bússula...

H1, H2, H3 e H4 - Mas você é!

M1, M2, M3 e M4 - Na minha testa não estariam brotando calombos!

H1, H2, H3 e H4 - Calombos?

M1 - Protuberâncias!

M2 - Pequenas lombadas!

M3 - Deformações pontudas!

M4 - Chifres, desgraçado!

H1 - Paixão! A tua testa....

H2 - Tá como sempre foi!

H3 - Super lisinha...

H4 - Como uma estrada européia!

M1 - A minha testa...

M2 - Mudou completamente...

M3 - Tá toda ondulada...

M4 - Como a antiga Niterói- Manilha!

H1 - Isso me lembra Cabo Frio!

H2 - Aquele balneário esplêndido!

H3 - Onde você se entregou pela primeira vez!

H4 - Na nossa lua-de-mel, lembra?

M1 - Claro que eu me lembro!

M2 - Como poderia esquecer?

M3 - Você já começou mentindo!

M4 - Jurou que a gente ía pra Búzios!

H1, H2, H3 e H4 - Eu jurei isso?

M1 - E a gente acabou acampando em Cabo Frio!

M2 - No meio daquela ventania infernal!

M3 - Cercados de mineiros por todos os lados!

M4 - E aquelas caravanas do Espírito Santo!

H1 - Escuta, amor...

H2 - Presta atenção...

H3 - Me ouve...

H4 - Pelo amor de Deus!

M1 - Não!

M2 - Não!

M3 - Não!

M4 - E vê se deixa Deus de fora das tuas bandalheiras!

H1 - No próximo final de semana...

H2 - Faça chuva ou faça sol...

H3 - A gente pega um frescão...

H4 - E vai pra Búzios!

M1, M2, M3 e M4 - De frescão?

H1, H2, H3 e H4 - Alugado! Só pra nós dois...

M1, M2, M3 e M4 - Fazer o quê lá?

H1 - Comer um peixinho frito...

H2 - Um camarãozinho no espeto...

H3 - Mandar umas caipirinhas...

H4 - E depois...direto pro quarto!

M1, M2, M3 e M4 - Fazer o quê lá?

(Eles riem, marotos, se aproximam das mulheres, que não notam que não são as suas respectivas, dizem besteira no ouvido delas - que ninguém escuta -, elas amolecem um pouco etc. De repente...)

M1 - Ei!

M2 - Uai!

M3 - Que é isso?

M4 - Você não é meu marido!?

H1, H2, H3 e H4 - Mas posso vir a ser...quem sabe?

FIM

TEXTOS À DISPOSIÇÃO DOS LEITORES
NA SECRETARIA D'O TABLADO

Anouilh, J. - *O Baile dos Ladrões*, comédia, 1 ato, 17 personagens (4 f. e 13 m.), nº 134.

Arrabal, F. - *Oração*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 2 personagens (1 m e 1 f.), nº 150.

Aumillier, R. - *O Tigre, o Homem e o Rato*, fábula cômica, 1 ato, 3 personagens m., nº 142.

Azevedo, A. - *Teatro a Vapor*, comédia, 31 esquetes, 100 personagens (33 f. e 67 m.) e figurantes, nº 140.

Beckett, S. - *Coisas e Loisas*, Teatro do Absurdo, 2 atos, 2 personagens m. e 1 figurante, nº 115; *Todos os que Caem*, peça radifônica, Teatro do Absurdo, 1 ato, 11 personagens (4 f. e 7 m.), nº 121.

Bethencourt, J. - *Planejamento Familiar - A Solução Brasileira*, comédia, 1 ato, 3 personagens (1 f. e 2 m.), nº 109.

Bradford, B. - *Ensaio*, comédia dramática, 1 ato, 1 personagem m., nº 126.

Brecht, B. - *A Expulsão do Demônio*, drama, 1 ato, 4 personagens (2 f. e 2 m.), nº 109; *A Mulher Judia*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 119.

Buzzati, D. - *Aquele Instante*, Teatro do Absurdo, 9 esquetes, 38 personagens (13 f. e 25 m.), nº 122.

Cabrujas, J. I. - *El Dia Que Me Quieras*, comédia dramática, 2 atos, 7 personagens (4 m. e 3 f.), nº 158.

Cocteau, J. - *A Voz Humana*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.); *O Mentiroso*, drama, 1 ato, 1 personagem m., nº 126; *O Belo Indiferente*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 140.

Collier, J. - *Poção*, comédia, 1 ato, 2 personagens m., nº 114.

Coutinho, P. C. - *Um Piano à Luz da Lua*, drama, 2 atos, 9 personagens (4 f. e 5 m.), nº 141.

Dostoievski, F. - *O Grande Inquisidor*, drama, 1 ato, 2 personagens m., nº 114.

Eurípedes - *Tróia*, drama, 1 ato, 6 personagens (5 f. e 1 m.), nº 139.

Ferraz, B. - *Poleiro dos Anjos*, comédia, 1 ato, 13 personagens (6 f. e 7 m.), nº 146.

Fischer, L. - *Anaiug*, drama, 1 ato,

- 12 cenas, grande elenco, nº 155.
- Fonseca, R.** - *H. M. S. Cormorant em Paranaguá*, drama, 1 ato, 9 personagens (2 f. e 7 m.) e figurantes, nº 128; *Lúcia McCartney*, drama, 1 ato, 12 personagens (7 f. e 5 m.) e figurantes, nº 145.
- Foreman, R.** - *Minha Cabeça Era Uma Marreta*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 3 personagens (2 m. e 1 f.), nº 153.
- França Jr.** - *Como se Fazia um Deputado*, comédia, 3 atos, 15 personagens (2 f. e 13 m.) e figurantes, nº 136.
- Fucs, R.** - *A Dentista e seu Paciente*, comédia, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.); *Amor, Sexo e Esclerose*, comédia, 1 ato, 3 personagens (1 f. e 3 m.), nº 132; *Vida Longa*, comédia, 1 ato, 5 personagens (3 f., 2 m. e alguns figurantes), nº 156.
- Gibson, W.** - *Dois na Gangorra*, drama, 2 atos, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 123.
- Gogol** - *O Matrimônio*, comédia, 2 atos, 15 personagens (6 f. e 9 m.), nº 112; *O Inspetor Geral*, comédia, 1 ato, 18 personagens (4 f. e 14 m.), nº 135.
- Guerdon, D.** - *A Lavanderia*, drama, 3 atos, 6 personagens (3 f. e 3 m.), nºs 110 / 111.
- Hasec, J.** - *O Bravo Soldado Schweik*, comédia, 1 ato, 38 personagens (7 f. e 31 m.), nº 142.
- Hofstetter, R.** - *Pirandello Nunca Mais*, comédia, 1 ato, 5 personagens (1 f. e 4 m.), nº 137.
- Homero.** - *A Odisséia*, drama heróico, 3 atos, 67 personagens (11 f. e 56 m.) e figurantes, nº 116.
- Inge, W.** - *Tarde Chuvosa*, drama, 1 ato, 3 personagens (2 f. e 1 m.), nº 117.
- Ives, D.** - *Palavras, Palavras, Palavras*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 3 personagens (3 m.); *Filadélfia*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 3 personagens (2 m. e 1 f.); *Com Certeza*, Teatro do Absurdo, 2 personagens (1 m. e 1 f.), nº 150; *Variações Sobre a Morte de Trotsky*, Teatro do Absurdo, 3 personagens (2 m. e 1 f.), nº 152.
- Jablonski, B.** - *A Claudinha Está Lá Fora*, comédia, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 131.
- Kartun, M.** - *A Casa dos Velhos*, comédia dramática, 1 ato, 7 personagens (4 f. e 3 m.), nº 114.
- Lorde, A.** - *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume*, drama, 1 ato, 11 personagens (2 f. e 9 m.), nº 112.
- Machado, M. C.** - *Esquetes*, comédia, 57 personagens (44 f. e 13 m.), nº 131.
- Maeterlinck, M.** - *Interior*, drama, 1 ato, 9 personagens (4 f. e 5 m.) e figurantes, nº 119.
- Mahieu, R.** - *Jogos na Hora da Sesta*, drama, 1 ato, 8 personagens (3 f. e 5 m.), nº 147.
- Marivaux.** - *O Jogo do Amor e do Aca-so*, comédia, 3 atos, 7 personagens (2 fe. e 5 ma.), nº 127.
- Marx, G.** - *Seleção de Esquetes Cômicos*, 4 personagens (1 f. e 3 m.), nº 113; *Lição de Etiqueta*, comédia, 1 ato, 1 ator, nº 116.
- Molière.** - *Médico à Força*, comédia, 3 atos, 11 personagens (3 f. e 8 m.), nº 108.
- Müller, H.** - *O Pai*, drama, 1 ato, 1 ator; *Libertação de Prometeu*, drama, 1 ato, 1 ator, nº 147.
- Musset, A.** - *Fantasio*, comédia, 2 atos, 10 personagens (8 m. e 2 f.) e outros, nº 104.
- Navarro, A. R.** - *O Ser Sepulto*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 5 personagens (2 f. e 3 m.), nº 114.
- Nunes, A.** - *Geração Trianon*, comédia, 2 atos, 28 personagens (9 f. e 19 m.), nº 117.
- O'Casey, S.** - *Uma Libra em Dinheiro Vivo*, comédia, 1 ato, 5 personagens (2 f. e 3 m.), nº 124.
- Oliveira, D.** - *O Triunfo da Razão*, sátira, 1 ato, 21 cenas, grande elenco, nº 99; *Do fundo do Lago Escuro*, drama, 3 atos, 10 personagens (6 m. e 4 f.), nº 154.
- Palatinik, E.** - *A Paranóica e Mestre*

- Pierre*, comédia, monólogo, (1f.), nº 150.
- Patrick, R.** - *Renda de Amor*, comédia dramática, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 113.
- Pereira, V.** - *Colar de Diamantes*, tragicomédia, 2 atos, 4 personagens (3 f. e 1 m.), nº 133.
- Pinter, H.** - *Seleção de Esquetes*, Teatro do Absurdo, 15 personagens (6 f. e 9 m.), nº 120.
- Pirandello, L.** - *Belavida*, comédia, 1 ato, 6 personagens (5 m. e 1 f.), nº 99.
- Plauto.** - *Os Menecmos*, comédia, 5 atos, 9 personagens (3 f. e 6 m.) e figurantes, nº 111.
- Renard, J.** - *Pega Fogo*, drama, 1 ato, 4 personagens (2 f. e 2 m.), nº 109.
- Rio, J. do** - *Clotilde*, drama, 1 ato, 3 personagens (1 f. e 2 m.); *Encontro*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.) e *Que Pena Ser Só Ladrão*, farsa, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 143.
- Santiago, I.** - *O Auto do Rei*, Teatro Épico, 1 ato, 12 personagens (1 f. e 11 m.), nº 106.
- Sayão, W.** - *Uma Casa Brasileira Com Certeza*, comédia, 1 ato, 6 personagens (3 f. e 3 m.), nº 129; *Anônima*, drama, 1 ato, 7 personagens (4 m. e 3 f.), nº 152.
- Semprun, M. C.** - *O Homem Deitado*, drama, 1 ato, 7 personagens (2 f. e 5 m.), nº 144.
- Shakespeare, W.** - *Macbeth*, tragédia, 5 atos, 30 personagens (6 f. e 24 m.) e figurantes, nº 115; *Uma peça como você gosta (As you like it)*, comédia, 5 atos, 21 personagens (17 m. e 4 f.), nº 107.
- Shaw, G. B.** - *As Armas e o Homem*, comédia, 3 atos, 9 personagens (3 f. e 6 m.) e figurantes, nº 148.
- Silva, F.P.** - *O Caso do Chapéu*, comédia, 1 ato, 4 personagens (2 f. e 2 m.), nº 150.
- Tannen, D.** - *Um Ato de Devoção*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 159
- Tardieu, J.** - *Uma Peça Por Outra*, Teatro do Absurdo, 2 atos, 42 personagens (15 f. e 27 m.), nº 118; *Quem Vem Lá?*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 5 personagens (2 f. e 3 m.), nº 148.
- Tchecov, A.** - *Sobre os Males que o Fumo Produz*, comédia dramática, 1 ato, monólogo, 1 personagem ma., nº 128; *Um Papel Trágico*, comédia, 1 ato, 2 atores, nº 157.
- Trotta, R.** - *O Malfeitor*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 m e 1 F.), nº 150.
- Valentim, K.** - *Seleção de Esquetes Cômicos*, 25 personagens (8 f. e 17 m.), nº 113; *O Pé de Árvore de Natal*, comédia, 1 ato, 5 personagens (2 f. e 3 m.) e figurantes, nº 118.
- Vian, B.** - *Cinemassacre*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 54 personagens (9 f. e 45 m.) e figurantes; *Olhar Cruzado*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 6 personagens (1 f. e 5 m.) nº 130.
- Vianna F^o, O.** - *O Morto do Encantado Morre e Pede Passagem*, comédia, 1 ato, 11 personagens (4 f. e 7 m.), nº 138.
- Vicente, J.** - *Hoje é Dia de Rock*, saga lírica, 1 ato, 13 personagens (6 f. e 7 m.), nº 119.
- Wilder, T.** - *Infância*, comédia, 1 ato, 5 personagens (3 f. e 2 m.), nº 121.
- Wojtyla, K.** - *A Loja do Ourives*, drama, 3 atos, 6 personagens (3 m. e 3 f.), nº 125.



Atividades d'O Tablado

Cursos de Improvisação

Andreia Fernandes

Aracy M. Mourthé

Bernardo Jablonski

Bia Junqueira

Cico Caseira

Dina Moscovici

Fernando Becky

Guida Vianna

Isabella Secchin

João Brandão

Lionel Fischer

Luiz Carlos Tourinho

Luiz Octávio de Moraes

Maria Clara Machado

Maria Clara Mourthé

Maria Vorhees

Ricardo Kosovski

Thais Balloni

Agradecemos a colaboração do curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O Tablado, mediante pagamento com cheque, em nome de Eddy Rezende Nunes – O Tablado, pagável no Rio de Janeiro. Em caso de vale postal, o mesmo deverá ser remetido à agência dos correios do Jardim Botânico – RJ, sempre em nome de Eddy Cintra de Rezende Nunes. Números atrasados podem ser adquiridos da mesma forma, pelo preço atual.

Publicação:

Revista "Cadernos de teatro"

assinatura (4 nºs).....R\$ 20,00

Impresso pela

Gráfica Editora do Livro Ltda.